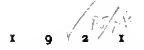


HANS BRANDENBURG / DER MODERNE TANZ



HANS BRANDENBURG

DER MODERNE TANZ



1 9 2 1

MÜNCHEN BEI GEORG MÜLLER

DRITTE, STARK UMGEARBEITETE UND ERWEITERTE AUSGABE
FÜNFTES BIS SIEBENTES TAUSEND

GEDRUCKT BEI MÄNICKE UND JAHN IN RUDOLSTADT

MIT 171 ABBILDUNGEN NACH 48 ZEICHNUNGEN VON HUGO BÖTTINGER, DORA BRANDENBURG-POLSTER, J. GRANDJOUAN, ERWIN LANG, ALEXANDER SACHAROFF UND NACH 123 PHOTOGRAPHIEN

INHALTSVERZEICHNIS

TEXT

Vorwort 1
Einleitung 7
Erstes Kapitel: Isadora Duncan 21
Zweites Kapitel: Der Walzer und die Schwestern Wiesenthal 37
Drittes Kapitel: Ruth St. Denis, Sent M'ahesa, Rita Aurel 51
Viertes Kapitel: Das Russische Ballett 61
Fünftes Kapitel: Schulen (Elizabeth Duncan, Jaques-Dalcroze, Rudolf Bode, Bess M. Mensendieck, Gert und Dorothee Fikentscher, Freie Schulgemeinde Wickersdorf, Ellen Tels, die Falkes, Magda Bauer, v. Rohden-Langgaard) 75
Sechstes Kapitel: Clotilde von Derp, Alexander Sacharoff 139
Siebentes Kapitel: Gertrud Leistikow 157
Achtes Kapitel: Rudolf von Laban 175
Neuntes Kapitel: Mary Wigman, Edith von Schrenck 199
Zehntes Kapitel: Jutta von Collande, Laura Oesterreich 205
Schluss: Aufgang, Niedergang, Untergang, Übergang 211
Namen- und Sachverzeichnis 239

BILDER IM TEXT

Erwin Lang: Grete Wiesenthal . . . . . I—II
J. Grandjouan: Elizabeth Duncan-Schule III
Hugo Böttinger: Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze . . . . . IV—X
Dora Brandenburg-Polster: Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze XI
Dora Brandenburg-Polster: Ellen Tels . . . . . XII—XIII
Alexander Sacharoff: Tanzstudie XIV
Dora Brandenburg-Polster: Alexander Sacharoff . . . . . XV—XVI
Dora Brandenburg-Polster: Gertrud Leistikow . . . . . XVII—XXX

BILDERANHANG

Isadora Duncan 1
Die Schwestern Wiesenthal . . . . . 2—17
Ruth St. Denis . . . . . 18—20

Sent M'ahesa . . . . 21—26
Rita Aurel . . . . 27—28
Russische Ballettänzer . . . . 29—33
Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze . . . . 34—35
Gertrud und Ursula Falke . . . . 36—38
Schule Magda Bauer 39
Loheland . . . . 40—42
Clotilde von Derp . . . . 43—50
Alexander Sacharoff . . . . 51—58
Alexander und Clotilde Sacharoff 59
Gertrud Leistikow . . . . 60—68
Labanschule . . . . 69—71
Mary Wigman . . . . 72—83
Edith von Schrenck . . . . 84—85
Jutta von Collande . . . . 86—89
Laura Oesterreich . . . . 90—97
Niddy Impekoven . . . . 98—99
Die Münchener Tanzgruppe 100

VORWORT

Es musste in der Natur dieses Buches und in seiner Geschichte liegen, dass es erst jetzt, bei seinem zweiten Neudruck, ganz das ist, was es sein kann. Die Form, in der es zuerst erschien, war vielfach ohne den nötigen Abstand vom Thema, sondern mitten im Drange der ersten Entwicklung des modernen Tanzes entstanden, schon wenige Monate danach wurde der erste Neudruck nötig, der, in einem grossen provisorischen Einleitungskapitel, Ergänzungen, Erklärungen, Verdeutlichungen sowie Änderungen und Verschiebungen im Urteil brachte, der indessen, infolge des Krieges, erst mehrere Jahre später an die Öffentlichkeit gelangte, bis wohin das Buch also vergriffen blieb. Die erste und zweite Ausgabe haben entscheidenden Anteil an der Entwicklung des modernen Tanzes gehabt, sie sind aus ihr nicht nur hervorgegangen, sie haben sie auch gefördert, ja, sie sind selber ein Stück jener Entwicklung, in welche ich neuerdings auch praktisch, durch Gründung des „Bundes für das neue Theater", eingriff. Sechsunddreissig der namhaftesten Dichter, Schriftsteller, Musiker, Architekten, Maler, Theaterleute, Tänzer, Gymnastiklehrer, Männer des Kunstgewerbes und der Volksbildung, Volkswirtschaftler, Politiker und Pädagogen bilden den Ausschuss dieses Bundes und traten hinter den Aufruf „Das Theater und das neue Deutschland", den ich veröffentlichte. Es darf gesagt werden, dass der moderne Tanz das vorliegende Buch geschaffen hat und sich in ihm vielleicht auch seines eigentlichen Sinnes und letzten Zieles bewusst geworden ist. Die Entwicklung des modernen Tanzes gelangte inzwischen zu einem Abschluss oder zu einem Abschnitt, der nun genügend Abstand ermöglichte, dass dieses Buch wenigstens einen gewissen Abschluss finden konnte durch eine Form, die, unter völliger Wahrung des bisherigen Kernes, elastisch genug ist, spätere Erweiterungen zu vertragen, und doch fest genug, um einen bleibenden Wert zu beanspruchen.

Ein Buch wie das vorliegende wird nicht durch Wollen und Ehrgeiz hervorgebracht, es ist ein Schicksal, und als solches schwer genug bezahlt mit vielen verlorenen Abenden und mit den Verantwortungen unerwünschter Autorität, welche Mühen, Belästigungen, Enttäuschungen und Anfeindungen aller möglichen Art mit sich bringt und das Interesse der Menschen von meinen Hauptarbeiten ablenkt, als wäre diese Nebenarbeit für mich die Hauptsache, was sie höchstens eine Zeitlang insofern war, als sie mich als Dichter, mir zunächst unbewusst, zum Drama führte. Dass ich einige grosse Talente entdecken und für sie einstehen durfte, ist mir freilich Lohn genug für meine jahrelangen Bemühungen, aber ich habe weder die Fähigkeit noch die Absicht, alle irgendwie tüchtigen und ehrenwerten Tänzer und Tänzerinnen zu kennen und zu nennen. Sie finden auch ohne mich ihr Publikum und ihren Weihrauch, nur ganz wenige Namen werden ihre Träger überdauern und weiterleuchten, sie werden es allerdings hauptsächlich durch mein Buch tun, diese Würdigen suchte und suche ich zu finden, aber wenn das vielleicht auch nicht immer möglich war und ist und wenn ich andererseits auch grosse Strenge anwandte, so glaube ich dennoch, immer eher noch zu viel als zu wenig Namen genannt zu haben, und bin sogar damit zufrieden.

Manchem ehrgeizigen und „wollenden" Schriftsteller mag es freilich unangenehm sein, dass über den modernen Tanz nur ein Buch möglich und dass dieses schon geschrieben ist. Wenn hier eine Aufgabe nur von einem gelöst werden konnte und von späteren nicht noch einmal gelöst werden kann, so liegt das daran, dass ein erschöpfendes Buch über den modernen Tanz nur demjenigen möglich war, der ihn von seinen ersten und, für diesen Fall, entscheidenden Anfängen — eben schicksalhaft — miterlebte, dass hier Historie und Ästhetik unlöslich zusammenfielen, da man über Kunst nur aus eigener Anschauung schreiben kann, die bei einstweilen so vergänglichen Erscheinungen wie denjenigen des Tanzes an bestimmte Zeiten und Orte gebunden war. Wer z. B. öffentlich Meinungen über Gertrud Leistikow äussert, etwa dass sie sich „in Zustände religiöser Ekstatik hineingelebt" hätte (sie hat sich in gar nichts „hineingelebt"!), und gleichzeitig zugeben muss, dass er sie leider niemals sah, der hat damit jedes Recht darauf verwirkt, als Tanzschriftsteller ernst genommen zu werden. Derselbe Verfasser nennt mein Buch „geistreich, aber einseitig und von grösster Subjektivität des Urteils", er behauptet, dass es nur „Analysen

von Tanzkünstlerinnen (an anderer Stelle: ‚subjektive Analysen einzelner Tänze'), aber nicht von der Tanzkunst" enthielte, obwohl es von moderner Kunstanschauung ausgehe. Nun, was an dem banalen Kodex dieses Herrn, der nach den „wesentlichen Paragraphen im Gesetzbuch des Tanzes" fahndet und hartnäckig „Isidora Duncan" schreibt, passabel ist, kann man zum Teil schon bei Plato, Schopenhauer und Bücher finden, von welch letzterem er freilich nur den rationalistischen Irrtum übernommen hat, dass in der rhythmischen Arbeit der Ursprung aller Künste zu sehen sei, zum Teil lässt es sich, wie jede richtige Tanzästhetik, aus den lebendigen Anschauungen und den allgemeinen Bemerkungen meines Buches mühelos abstrahieren. Solch ein Katechismus möchte immerhin noch aller Ehren wert sein, wenn er nicht fast nur an höchst mässigen Tänzerinnen orientiert wäre und wenn sein angehängtes Literaturverzeichnis sich nicht solche schulmeisterlichen Zensuren gleich den genannten anmasste. „Geistreich" bin ich nie gewesen, und dass mein Buch von „moderner Kunstanschauung" ausgehe, soll ein Lob sein, ist aber eine Verleumdung. „Analysen" gebe ich nur, soweit sie, bei Beispielen, nötig und unerlässliche Proben auf Sachkenntnis und Sachverständnis sind, dagegen will ich für einen „objektiven" Allerweltsgeschmack, dem die Schar der belanglosen Tänzerinnen dankbar sein mag, gern „einseitig" sein, und mit dem Worte „grösste Subjektivität" kann man sich immer am leichtesten über jemanden beruhigen, der den unnachsichtigen Massstab letzter Werte deshalb anwendet, weil er ihn in sich selber trägt. Aber was soll man sagen, wenn dieser Autor, der auf dem gleichen Gebiet wie ich arbeitet, die erste und einzige Tat auf diesem Gebiet, welcher er, rein aus Anstand, Respekt und Dank schuldig wäre, mit den erwähnten Worten abfertigt und ein anderes, freilich im gleichen Verlage wie das seinige erschienenes, Werk eine „wahrhaft geistige Propagandaschrift" „voll glänzender Anregungen und kluger Bemerkungen" nennt, ein Werk, welches nichts anderes als eine Zusammenstoppelung von Prospekten, fremden Briefen, Schriften und sonstigen Äusserungen ist, eine Kompilation, schlecht und recht wie eine Doktorarbeit? Es ist ein Jammer, wenn ein sonst mit Recht angesehener Verlag, um eine Mode auszuschlachten, ein überflüssiges Tanzbuch nach dem anderen auf den Markt wirft. Ein anderer, älterer und hochangesehener Verlag hat sich mit einer „Rhythmographie" kompromittiert, durch die eine abgedankte Kabarettgrösse neuerdings mit schematischen Tanzmännchen

das Problem der Bewegungsschrift lösen will, an dem seit Jahrhunderten die besten Köpfe scheitern.

Wenn bei meinem Buch überhaupt von einer „Aufgabe" die Rede sein kann, so hat es sich höchstens diejenige gestellt, das unbestechliche Gewissen des modernen Tanzes zu sein, aus absoluter Sachkenntnis, strengstem Wertgefühl und unnachsichtigen formalen Forderungen ein Bollwerk gegen die Unkunst zu errichten, das auch standhält, wenn diese sich unter dem Beifallsgeschrei der gesamten Presse und des gesamten Publikums heranwälzt, das aber der wirklichen und ernsten Kraft seine Pforten öffnet, auch wenn sie noch schüchtern tastet und sucht. Allein ich denke nicht daran, als Schriftsteller das Thema Tanz mit einem Monopol zu belegen, sondern bin dankbar für alles Gute, das im einzelnen mein Werk ergänzt oder übertrifft. Ein verunglückter neuer Choreographieversuch ist immerhin ein gutes Zeichen der Zeit, und wenn jemand, wie jener Paragraphiker, nach wackeren Theorien voller Selbstverständlichkeiten forscht oder jener andere allerhand, zum Teil beherzigenswerte, Zitate sammelt, so ist auch das noch besser, als wenn ein Dritter des gleichen Verlages sich die allgemeine Begriffslosigkeit zunutze macht, um im Trüben zu fischen und daraus unbrauchbare Schlagworte wie „impressionistischer" und „expressionistischer Tanz" neben allerlei feuilletonistisch-tiefsinnelnden Schwatzfloskeln herauszuangeln. Begeisterte Wort-Interpretationen einzelner Tänze und Tänzerinnen sind noch keine Werturteile, und derjenige sollte sie ganz unterlassen, der dafür nicht die dichterische Kraft und Feinheit der Anschauung und Sprache besitzt wie Hans W. Fischer („Das Weiberbuch"). Auf die Schriften M. Luserkes weise ich im Text mit Nachdruck hin, Rudolf von Laban gibt in kurzem sein choreographisches Doppelwerk „Die Welt des Tänzers" und „Die Schrift des Tänzers" heraus, welches, als Fachwerk im eigentlichen Sinne, das entscheidende Ereignis in der Tanzliteratur werden wird. Sonst nenne ich nur noch das bei Eugen Diederichs in Jena erschienene Büchlein Hans Hackmanns „Die Wiedergeburt der Tanz- und Gesangskunst aus dem Geiste der Natur", das besonders über die ästhetischen, technischen und pädagogischen Fragen, die mit der Atmung zusammenhängen, Klarheit verbreitet, und das verjährte kleine Werk des verstorbenen Ernst Schur „Der moderne Tanz", das, schlecht geschrieben, doch überall richtigen und ehrlichen Instinkt verrät.

Mit Journalismus ist dem modernen Tanz gegenüber genau so wenig

getan wie mit Photographien. Auf letztere lege ich keinen Wert, sie können höchstens Geschmack, Stil, Menschentum und allgemeines Niveau der Tänzerinnen andeuten, nicht aber den Tanz, dessen Wesen ausschliesslich in der Bewegung besteht und darum von der Zeitlichkeit (wie auch von der dreidimensionalen Räumlichkeit) untrennbar ist. Dies Werk darf also nicht als Bilderbuch betrachtet, sondern sein Wortlaut muss von Anfang bis zu Ende durchgearbeitet werden. Denjenigen, die es deshalb abtun, weil sie den Tanz abtun möchten, sei gesagt, dass der Tanz eines der grössten, wichtigsten und ältesten Menschheits- und Kulturphänomene ist, dass aber, selbst hiervon abgesehen, das vorliegende Buch allen Anspruch erhebt, auch als geistige und schriftstellerische Leistung, die ja doch stets vom Stoffe unabhängig bleibt, gewürdigt zu werden. Wer die drei bisherigen Auflagen nebeneinander benutzt, der beachte, was diese neueste betrifft, dass hier das Kind seinen Vater und dann wieder der Vater sein Kind belehrt und gefördert hat. Viele jedoch unter denen, die das Buch schon bisher gelobt, getadelt oder achselzuckend abgetan haben, seien gebeten, es nun auch endlich einmal zu lesen. 1920.

EINLEITUNG

Ob der Tanz in der Vergangenheit schon einmal eine Kunst gewesen ist, vermögen wir heutigen Betrachter einstweilen nicht mit Sicherheit zu entscheiden. Dass er sich dem Kultus einordnen, dass er die Geselligkeit krönen, dass er dem Theater dienen musste, braucht nicht unbedingt gegen seine künstlerische Selbständigkeit und Vollwertigkeit zu zeugen, da Poesie, bildende Kunst und Musik in den nämlichen Eigenschaften ihren höchsten Selbstwert behauptet haben. Jedenfalls ist alle Tanzkunst der Vergangenheit zunächst tot, und ob der Tanz als Kunst heute zum ersten Male erwacht oder nur wiedererwacht, so kann er doch in keinem Falle einen unmittelbaren Anschluss an zurückliegende Zeiten finden, sondern er muss sich ganz aus unserer Zeit entwickeln, welche freilich reich und überreich an überkommenem Gute ist. Vielleicht wird dann schliesslich die Frage nach dem Tanz der Vergangenheit eine wirkliche Antwort finden, wir werden auch hier das Vätererbe erst besitzen, indem wir es erwerben, und noch aus dem toten Gut der alten Choreographien Funken des Lebens schlagen. Der Schöpfer der Bewegungsschrift, von dem und von der wir noch hören werden, ist wenigstens der Ansicht, dass man auf Grund seiner Erfindung die unvollkommenen Zeichen, mit denen Noverre seine Tänze geschrieben hat, vollkommen lesen, tanzen und geniessen können wird.

Inhalt und Stoff, aber auch Werkzeug und Darstellungsmittel des Tanzes ist der Mensch, und zwar nicht nur der geistige, seelische, sondern, und sogar in erster Linie, der körperliche, räumlich sichtbare. Darum ist aller Tanz von vornherein nach Ursprung und Wirkung die sinnlichste, triebhafteste aller ästhetischen Tätigkeiten. Aus diesem Grunde wäre es an sich denkbar, dass der Tanz selbst in hochstehenden Kulturen vielleicht nicht viel Form besass, sondern ganz einfach, ja, kunstlos ausgeübt wurde, weil es damit schon völlig genug war, um die Sinne zu reizen und für die höheren Darbietungen des Gottesdien-

stes und der Kunst empfänglicher zu machen, dass der Tanz also rein dionysisch war und nur die Aufgabe hatte, den triebhaften Grund- und Urton der religiösen und künstlerischen Feste anzuschlagen. Die Musik, die dem Tanz in so vieler Hinsicht verwandt ist und mit der er bis in die jüngste Zeit stets verbündet war, kommt ihm von allen übrigen Künsten in dem Sinnlich-Elementaren der Mittel und Wirkungen am nächsten, und auch sie hat als Form erst sehr spät zu Bedeutung, Reichtum und Selbständigkeit sich entwickelt und lange nur ihre mächtige Sklavenrolle als Stimmungserregerin spielen müssen. Beide, Musik und Tanz, sind stärkster, unmittelbarster Ausdruck menschlichen Gemeinschaftsgefühls, aber wo dieses Gemeinschaftsgefühl feste Gestalt annahm in scharf gesonderten, reich gegliederten kirchlichen, völkischen, geselligen Verbänden, da brauchte man Musik und Tanz anscheinend nur als Diener. Wo und wann ist die Musik Herrin geworden? Im Norden, wo die Menschen weniger rein-sinnlich sind und diese sinnliche Kunst aufs äusserste vergeistigen konnten, und zu einer Zeit, da alte Gemeinschaftsgebäude zerstört oder im Wanken und neue erst oder kaum im Entstehen begriffen, zahlreiche Einzelmenschen aber reich und fein entwickelt und einer unsichtbaren Kirche des Geistes bedürftig waren, die der auf der anderen Seite mächtig gewordenen Welt der Nützlichkeit und Vernunft das Gegengewicht hielte und die, statt von Mythen und Dogmen, Verträgen und Garantien, von sehnsüchtigen Erinnerungen, mächtigen Wünschen und kühnen Hoffnungen getragen wäre. Das neue Bedürfnis nach Tanz, und zwar nach Tanz als Kunst, geht heute aus ähnlichen Bedingungen hervor. Auch hier ist ein Weg vom Süden nach Norden zurückgelegt, auf dem sich auch hier stark sinnliche Ausdrucksmittel vergeistigen wollen, auch heute haben viele kirchliche, gesellschaftliche, politische Gebilde, die das menschliche Gemeinschaftsgefühl hervorgebracht hat, ihren Höhepunkt, ihren Abschluss oder eine Krisis erreicht, und dieses Gemeinschaftsgefühl, vor dem Beginn neuer sozialer Formen stehend, vereinigt Erinnerung und Hoffnung mit dem hochentwickelten Sonderempfinden einer nicht organisierten internationalen Kulturgemeinde. Ist die Welt der Zahl und des Nutzens heute noch weit mächtiger als vor hundertfünfzig und zweihundert Jahren, so muss die Geisteswelt, die jetzt das Gegengewicht zu bilden hat, noch tiefer und fester im Sinnlichen und Triebhaften wurzeln. Kirche und Geselligkeit hatten damals von den Sinnen am meisten das Ohr geschult, welches somit das eigentlichste

Organ jener innerlichen Welt einer aufblühenden Kunst werden konnte und musste. Der Tanz beruht nun nicht etwa wie die bildende Kunst auf dem Auge, sondern vielmehr auf einem sechsten Sinn, dem Körpergefühl, wenn das Auge auch der sensuelle Vermittler der Wirkungen des Tanzes ist. Dieser Sinn aber ist heute durch Turnen und Gesellschaftstanz, so sehr sie in vieler Hinsicht sich gegen ihn versündigen und grösstenteils überlebt sind, und namentlich durch Sport und Gymnastik, die zwar grösstenteils erst aufleben, genügend entwickelt, um künstlerisch fruchtbar zu werden, vor allem aber hat er als sittliche Resonanz eine neue Auffassung des Eros, die das hauptsächliche Ergebnis des wertvolleren europäischen Gesellschaftslebens der letzten Jahrzehnte ist. Wenn auch diese Auffassung wie unsere übrigen zusamt unseren Gefühlen und Fähigkeiten an einer übergrossen Klarheit des Intellektes leidet, so ist in solcher Hinsicht gleichfalls der Augenblick gekommen, wo der moderne Mensch durch die Tanzkunst ins Unterbewusstsein des Sinnlich-Triebhaften untertauchen und dies zugleich doch zur Höhe seiner sonstigen Geistigkeit, zur überintellektuellen Bewusstheit der Kunst emportreiben kann. Göttliches ist auch in den Trieben enthalten, aber erst die Kunst, und zwar das, was an ihr Form ist, gibt ihnen und dem ganzen Menschen die bewusste, nämlich gestaltete Beziehung zum Göttlichen. Übrigens gleicht der Tanz auch darin der Musik, dass er, ohne das Wesen des Nationalen zu leugnen und zu missachten, eine allmenschliche, allverständliche Sprache des Weltbürgertums ist, nach der es heute ebenso und noch weit mächtiger drängt als zu der Zeit, da die Musik ihre klassischen Werke hervorbrachte. Aber die im vorigen enthaltene eigentliche Quintessenz unseres Vergleiches kann nicht stark genug betont werden, dass also, als unsere Musik ihre Blüte begann, sie ihr Ethos und ihre Formen aus Ethos und Formen des Gottesdienstes und der Gesellschaft (Geselligkeit) herleitete, dass sie eine geschulte Gesinnung und geschulte Ohren vorfand, die ihr Dasein und ihre Entwicklung ermöglichten, und dass der moderne Tanz zwar nicht hygienisch, nicht sportlich und gymnastisch ist, wohl aber aus dem Boden des mit jenen Worten zu bezeichnenden Erziehungsideals und dem ganzen dieses bedingenden und von ihm bedingten sozialen Lebenskomplex emporwächst. Dieser Lebenskomplex mit seinen vielfach rationalistischen Tendenzen ruht jedoch wiederum auf einem ganz irrationalen, dionysischen, allmenschlich-zeitlosen Grunde, aus dem er die Kräfte heraufzieht

und nach oben weiterleitet in den Tanz, welcher Kunst und Form, vollendete Einzelleistung und nur als solche Ausdruck einer Gemeinschaft und doch zugleich eine übersoziale, metaphysische Welt für sich sein will.

Es sei zum Ruhme unserer grossen deutschen Geister gesagt, dass sie die Idee eines solchen Tanzes niemals aus den Augen verloren und den Ruf nach ihrer Verwirklichung gerade in der Zeit der schlimmsten Entkörperlichung, der ganz einseitigen geistigen Bildung, im neunzehnten Jahrhundert, am ergreifendsten erhoben haben.* Heinrich von Kleist fordert in seinem Aufsatz „Über das Marionettentheater" einen Tanz, der reine, mathematisch berechenbare Bewegung ist und den vollkommen einstweilen nur Marionetten ausführen können. Von Menschen getanzt, würde er die reine und uneingeschränkte Herrschaft des Geistes über den Körper, Kunst in der Vollendung bedeuten: nämlich das Unendliche dargestellt im Endlichen, also die Erfüllung des Romantiker-Ideals. Für Gottfried Keller, den Dichter des „Tanzlegendchens", ist der Tanz aus demselben Grunde der Inbegriff aller Glückseligkeit, der Zustand, in dem alle Passivität, die Trennung von Ausübenden und Geniessenden aufgehoben ist und der weder Zweck noch Ende hat. Musa hat auf Erden vor der Mutter Gottes ihr Gebet getanzt und setzt dies, im Himmel angelangt, mit so objektiven, gesetzmässigen Bewegungen fort, dass der König David solche ohne ein Wort versteht und sie sofort ergänzen, gleichsam eine zweite Stimme dazu tanzen kann. Aber ohne die Abstraktionen ethischer Postulate und ohne legendäre Schwärmerei, jedoch mit nicht geringerer gedanklicher Strenge und dichterischer Anschauungskraft, hat Friedrich Nietzsche das Problem des Tanzes bis zu seiner eigentlichen Herzwurzel durchdrungen.

Vor etwa fünfzig Jahren gab er sein Erstlingswerk, jene erstaunliche und unerhörte Schrift „Die Geburt der Tragödie" heraus. Hier wurde das Wunder der Kunst als ein Walten der in den beiden gegensätzlichen, scheinbar unversöhnlichen Gottheiten Apollo und Dionysus verkörperten menschlichen Kräfte und die tragische Kunst der Griechen als deren Versöhnung erklärt. Apollo gilt hier als der Gott des Traumes und Dionysus als der des Rausches, jener als der Gott des prinzipium individuationis, der Selbsterkenntnis, der massvollen Begrenzung, der Plastik und dieser als der Gott des alle Schranken der Individualität

* Dr. Siegfried Krebs, „Der moderne Tanz": „Die Tat" (Verlag Eugen Diederichs), Jahrgang 1914.

durchbrechenden Prinzips, der Selbstvergessenheit, der masslosen Unbegrenztheit, der Musik. Das Urbild des dionysischen Menschen ist der bärtige Satyr; in ihm drückt sich das Dasein wahrhaftiger, wirklicher, vollständiger aus als im Kulturmenschen, er ist der begeisterte Schwärmer, den die Nähe seines Gottes entzückt, der mitleidende Genosse, in dem sich das Leiden des Gottes wiederholt, der Weisheitsverkünder aus der tiefsten Brust der Natur heraus, das Sinnbild der geschlechtlichen Allgewalt der Natur. Und in den Festen dieses satyrhaften, dionysischen Menschen klagt die Natur gleichsam über ihre Zerstückelung in Individuen, aber sie jubelt in ihnen auch, dass das Subjektive nun in den Schauern des Rausches hinschwindet. Da äussert sich der Mensch singend und tanzend als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und das Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufliegen. Aus seinen Gebärden spricht die Verzauberung. Und wie jetzt die Tiere reden, so bricht auch aus ihm etwas Übernatürliches: er fühlt sich als Gott und wandelt so verzückt und erhoben wie die Götter. Er ist nicht mehr Künstler, sondern Kunstwerk, denn die Kunstgewalt der ganzen Natur offenbart sich in ihm als dem edelsten Ton und dem kostbarsten Marmor, den sie knetet und behaut. Alle seine symbolischen Fähigkeiten steigern sich aufs höchste, das Wesen der Natur will sich ja in ihm ausdrücken und braucht eine neue Welt der Symbole, einmal die ganze leibliche Symbolik, nicht nur die Symbolik des Mundes, des Gesichtes, des Wortes, sondern die volle, alle Glieder rhythmisch bewegende Tanzgebärde, sodann die der Musik, in Rhythmik, Dynamik und Harmonie. Hier gibt es keine unleibliche Vergeistigung, hier erinnert nichts an Askese und Pflicht, hier redet nur ein üppiges, ja triumphierendes Dasein zu uns, das alles Vorhandene vergöttlicht, gleichviel ob es gut oder böse ist. Aber der dionysische Mensch empfängt mit der Wirkung des Rausches, dass Staat, Gesellschaft und Individualität einem übermächtigen Einheitsgefühle weichen, welches an das Herz der Natur zurückführt, nicht nur den metaphysischen Trost, dass das Leben im Grunde der Dinge trotz allem Wechsel der Erscheinungen unzerstörbar mächtig und lustvoll ist, dass er selbst, als Satyr, als Naturwesen hinter aller Zivilisation, unvertilgbar und ewig gleich fortlebt, sondern er ist gleichzeitig auch wie Hamlet ein Erkennender, der einen tiefen Blick in das Wesen der Dinge getan hat und den es ekelt, zu handeln. Denn sein Handeln kann nichts am ewigen Wesen der Dinge ändern, darum empfindet er

es als lächerlich oder schmachvoll, dass ihm zugemutet wird, die Welt, die aus den Fugen ist, wieder einzurichten, und jetzt verfängt kein Trost mehr, die Sehnsucht geht über eine Welt nach dem Tode, über die Götter selbst hinaus, das Dasein wird, samt seiner gleissenden Widerspiegelung in den Göttern oder in einem unsterblichen Jenseits, verneint. Hier, in der höchsten Gefahr des Willens, naht sich als rettende, heilkundige Zauberin die Kunst; sie allein vermag jene Ekelgedanken über das Entsetzliche oder Absurde des Daseins in Vorstellungen umzubiegen, mit denen sich leben lässt: diese sind das Erhabene, als die künstlerische Bändigung des Entsetzlichen, und das Komische, als die künstlerische Entladung vom Ekel des Absurden. Und zwar haben wir uns den Vorgang so zu denken, dass an den dionysischen Menschen nun die entgegengesetzte Gottheit, Apollo, herantritt, dass sich aus seinem musikalischen Rausche ein apollinisches Traumbild gebiert, worin ihm sein eigenes Wollen, Sehnen, Stöhnen, Jauchzen zum Gleichnis wird, mit dem er die Musik sich deutet. War die Musik ein bild- und begriffloser Widerschein des Urschmerzes, so erzeugt sie jetzt eine zweite Spiegelung als einzelnes Gleichnis oder Exempel, als Vision, und die ganze Welt der Qual war nötig, damit der Mensch durch sie zur Erzeugung dieser erlösenden Vision gedrängt wurde. Apollo kann nicht ohne Dionysus leben, wie dieser nicht ohne jenen. Aber wie dieser es versucht, ohne den anderen zu leben, so versucht es auch jener immer wieder. Die Tragödie, dieser dionysische Chor, der sich in der apollinischen Bilderwelt des Dramas entlädt, geht durch die apollinische Tendenz zugrunde, die sich in Dialektik und logischen Schematismus verkappt. Deren eigentlichste Verkörperung ist der kunstfeindliche Sokrates und der euripideische deus ex machina, der Gott der Maschinen und Schmelztiegel, der nutzbar gemachten Naturgeister, des Glaubens an das Erdenglück aller, an die Erklärbarkeit und Korrektur der Welt durch das Wissen, des wissenschaftlichen Optimismus. Aber Sokrates beginnt im Gefängnis vor seinem Tode Musik zu treiben, als empfände er plötzlich, dass es ein Reich der Weisheit gibt, aus dem der Logiker verbannt ist und wo die sogenannte Universalität der Wissenschaft aufhört. Und so führt die Wissenschaft schliesslich in Resignation und Kunstbedürftigkeit, ja, diese und der Mythus scheinen ihre Absicht zu sein, und die immer bestehende wissenschaftliche Kultur wird immer wieder die tragische Kultur entstehen lassen.

Die Anwendung dieser seiner jugendlichen Hauptvorstellungen und Hauptthesen auf Richard Wagner, in die seine Schrift mündete, empfand Nietzsche später mit Recht als gewaltsam. Er hatte, selber ein dionysischer Visionär, während er in dem Rüstzeug der Altertumswissenschaft und in der begrifflichen Diktion Schopenhauers scheinbar Ästhetik trieb, in Wirklichkeit einen Mythus gedichtet, darin ihm alles zum Bilde wurde, und unter dem Bilde Wagners hatte er, wie er später sagt, eigentlich sich selbst gemeint, aber wir wissen, dass ihm dies Ich wiederum stets ein Bild des Dionysus war und dass er nie aufhörte, an die neue, von ihm als trunkenem Seher erblickte tragische Kultur der Zukunft zu glauben, obwohl er sich über ihre Nähe getäuscht, an die Wiedergeburt der Tragödie, die ihm als dem ersten nicht mehr ein Weg zu Mitleid und Resignation oder eine explosive Befreiung vom Schweren und Schmerzlichen zu sein schien, sondern vielmehr ein bedingungsloses heroisches Jasagen zum ganzen Dasein, seinem Leid und seiner vernichtenden Grausamkeit, ein Jasagen, welches Lachen lehrt und Tanzen und den Leib heilig spricht.

Die gesellschaftliche Situation Europas, in welcher der moderne Tanz erschien, ist, wenn wir sie auf Fest und öffentliche Geselligkeit prüfen, trostloser denn jemals und wahrhaft beschämend. Erinnert man sich, dass der Tanz einmal ein Teil der Feste, ja, deren Gipfel und eigentlichste Blüte war, so möchte es einem bis zum Lachen oder zum Weinen schaudern bei dem Versuche, etwa auch in den heutigen Gesellschaftszusammenkünften Feste und in unseren heutigen Gesellschaftstänzen Gipfel und Blüte von Festen zu sehen. Einzig der Münchener Fasching war eine letzte Hochburg des Dionysus, aber bevor sie durch den Krieg endgültig fiel, hatten sie schon Zivilisation, Ästhetik und Polizei unterminiert. Ich antwortete im letzten Friedensfasching einer Tageszeitung auf die beweglichen Klagen eines Moralisten, die sie veröffentlicht hatte: „Der Fasching und der Tanz im Fasching sind kein ‚kleines harmloses Vergnügen‘, sondern elementarer dionysischer Rausch und als solcher ein gewaltiges Ventil, durch das sich menschliche Triebe befreien und — neu zu jener Zurückhaltung und Mässigung befähigen, die man das übrige Jahr mit Recht von ihnen fordert. Alle Massenbewegungen und Massenveranstaltungen können sittlich nur im Ganzen sein und niemals in allem Einzelnen, sie sind grosse Daseinsphänomene, durch die sich der Lebensstrom selber reguliert, die jedoch ihrerseits nicht reguliert werden dürfen. Man stellt auch im Kriege keine Polizei

an, die über der einzelnen Handlung wacht, auch in der Kirche keine, die in der Gemeinde nach den Heuchlern fahndet, auch beim Alpensport keine, die den Bergsteigern die Grenze zwischen Kühnheit und Tollkühnheit zeichnet, auch bei Volksfesten keine, die das Quantum geistiger Getränke jedem vorschreibt. Und man unterlässt diese Torheiten mit Recht, obwohl das schlechte Beispiel — wie beim Alpinismus und Alkoholkonsum — oft genug ansteckend wirkt. Die Gesellschaft hat die Formen ihrer öffentlichen Leidenschaften selbst geschaffen, und nur sie selbst kann auch die Reaktionen dagegen hervorbringen, wie z. B. die Abstinenzbewegung eine ist, und Gesetz und Polizei dürfen von den Bezirken der gesellschaftlichen Leidenschaften höchstens die Unmündigen fernhalten, aber sich sonst nicht einmischen. Gerade mir werden Sie einiges Urteil über die ästhetische Qualität des Gesellschaftstanzes wohl zutrauen, und dieses Urteil ist ablehnend genug. Indessen: an sich haben dionysische Tanzfeste mit der Ästhetik nichts zu tun, vielmehr liegt es ursprünglich in ihrem Wesen, alle sonst gültigen Grenzen und Begriffe aufzulösen und sie dadurch neu zu gebären und neu zu befestigen. Geschieht das letztere nicht nur erst hintennach, sondern schon auf den Festen selbst, gelingt es einer Gesellschaft, auf den Festen selbst ihre dionysischen Triebe apollinisch zu bändigen, so ist das freilich ein Zeichen höchster gesellschaftlicher Kultur. Aber Polizeivorschriften, behördlich genehmigte Tanzmeister, Appelle an das Publikum und Verbände können diese weder schaffen noch schaffen helfen, und wenn man hört, dass in Wien solche Tanzmeister seit Jahren bestehen, so hat man von dieser Stadt andererseits nicht gehört, dass in ihr der Fasching noch ein europäisches Zentrum elementarer Lebensfreude, eine letzte Hochburg des Dionysus ist wie in München. Im übrigen bringt die gesellschaftliche ‚Kultur' unserer Zeit höchstens Moden, aber keine Dauerformen hervor. Man kann das beklagen, aber nicht ändern; in Hinsicht auf den Tanz hängt es freilich jedenfalls damit zusammen, dass der in der Gesellschaft kulturlos wuchernde Tanztrieb auf der Bühne endlich wieder ästhetisch schöpferisch zu werden beginnt. Vielleicht wird dies einmal eine Rückwirkung auf den Gesellschaftstanz haben. Die Polizei arbeitet bis dahin nur auf die auswärts schon überall erreichte Nivellierung und damit auf den Tod des Faschings hin. Hat sie dann erreicht, dass diese festliche Ventilierung der Leidenschaften nicht mehr existiert, so wird sie wahrscheinlich gefährlichere Explosionen dieser Leidenschaften zu fürchten haben, als es Twostep und Tango sind."

Es werde schon hier nebenbei bemerkt, dass die Münchener Polizei inzwischen nicht geruht hat, sich auch in der Geschichte des Kunsttanzes einen traurigen Platz zu sichern. Sie hat nämlich die Tanzkunst während des Krieges lange Zeit verboten und sie damit zur Dienerin einer blossen Vergnügungssucht, die man höchstens in Friedenszeiten gelten lassen kann, brandmarken wollen oder aber vielmehr zu etwas sittlich weit Bedenklicherem und Unwürdigerem, als es die ärgsten Possen, Couplets und Tanzereien auf den Brettern und den Brettln sind, die nämlich nach wie vor gestattet waren. Hier soll nicht erörtert werden, ob nicht auch das Verbot des Gesellschaftstanzes während des Krieges eine Torheit und Kulturlosigkeit war, denn alle starken und grossen Zeiten haben Tod und Leben durcheinander zu steigern gewusst, während die graue, triste und scheinheilige Alltagsbrühe, die man in den Kriegsjahren mit der Begründung, sie „unseren Helden“ schuldig zu sein, über unser öffentliches Leben zog und unter deren modriger Decke allenthalben die Sumpfmikroben heimlicher Amüsements pestilenzialisch wucherten, nicht nur das Leben, sondern auch das Sterben verdarb. Die Kunst einer Gertrud Leistikow aber war verboten, diese Kunst, die von Opferbereitschaft, Todeswonne, Erhabenheit, Leideuskraft und weltüberwindendem Siegeswillen getragen ist und die in einer Epoche wahrer Kultur vom Staate selbst zur Anfeuerung und Verklärung von Heer und Heimat benutzt und zu einer priesterlichen Bedeutung erhoben worden wäre. So gingen denn auch die in jener meiner Zuschrift enthaltenen warnenden Voraussagen längst in Erfüllung, schlimmer noch, als ich sie ausgemalt hatte, indem sich nämlich auch die letzte Spur von Optimismus, die ich noch durchschimmern lassen konnte, unterdessen als unberechtigt erwies. Der Verfasser einer grossen Geschichte des Tanzes hat es zwar fertiggebracht, auch über die neuen sogenannten Gesellschaftstänze „künstlerisch“ zu feuilletonisieren, und der „künstlerisch“ ebenso ehrgeizige Intendant eines Nationaltheaters, in einer Aufführung (mit verbindendem Text) die Entwicklung des Gesellschaftstanzes zu veranschaulichen und dabei auf die Tänze des Rokokos und des Biedermeiers am Ende Tango, Onestep, Boston, Foxtrott folgen zu lassen. Das internationale Gesindel, das diese „Tänze“ aufbrachte, hat jedoch mit Gesellschaft nichts zu tun, und diese „Tänze“ deshalb nichts mit Gesellschaftstanz. Erst kamen die Schieber auf dem Tanzboden, dann die Schieber auf dem Geld- und Warenmarkt, heute schieben sie längst gleichzeitig hier wie dort. Ihren Typ hat Nietzsche

nicht gemeint, wenn er eine neue Heiligsprechung des Leibes erhoffte Und so waltet zwischen dem modernen Tanz und dem modernen „Gesellschaftstanz" nur die Beziehung einer äussersten Reaktion, das Gesetz, dass die eine Wagschale steigt, wenn die andere sinkt, dass Tod und Fäulnis auf der einen Seite neue Lebenskeime auf der anderen bedingen, dass der Tanztrieb zur Kunst führt, weil ihm jede gesellschaftliche Auswirkung versagt ist — oder wir müssen das Gesellschaftliche anders und enger oder weiter verstehen und statt der festlichen und geselligen Bezirke eher noch die pädagogischen und hygienischen aufsuchen.

Da sind die rationalistisch zu erfassenden Grundlagen des modernen Tanzes klar: Turnen, Sport, Gymnastik waren die Reaktion gegen den Intellektualismus, diese Krankheit der letztvergangenen Geschlechter, und die neue Körpererziehung ermöglichte erst den neuen Tanz. Indessen es bleibt, wie alles Leben, ein Geheimnis, woher jene Reaktion im modernen Tanz schöpferisch, wie sie in ihm der Beginn einer neuen Kunst wurde. Denn um den Beginn einer neuen Kunst handelt es sich — um den Trieb, mit dem menschlichen Körper und seiner Bewegung die menschlichen Empfindungen so vollendet zu gestalten, wie das bisher nur die anderen Künste mit Farben, Formen, Worten oder Tönen taten. Man hört heute bei allen tänzerischen Darbietungen aus irgendeinem Munde stets das Wort: „Es ist eigentlich kein Tanz." Jeder versteht nämlich unter Tanz etwas anderes, der eine etwas Ballettartiges, der andere Pantomimen, der dritte etwas Kultisches, was seiner persönlichen Vorstellung von griechischen Tänzen entspricht, und die meisten ein Hüpfen und Sichdrehen nach schnellen Polka- oder Walzertakten, das dem geselligen Vergnügen des Volkes und der Ballsäle mehr oder weniger ähnlich ist. Andere wieder wollen mit jenem Satz eine ihrer Meinung nach einwandfreie Formulierung des strengen ästhetischen Begriffes „Tanz" einleiten oder sie erachten diesen Begriff als schon gegeben, als bereits vorhandenen festen Massstab. Ästhetische Begriffe a priori gibt es aber nicht, und wieviel auch seit Urzeiten der Menschheit getanzt worden ist, so sehen wir doch den Tanz — von neuem oder gar zum erstenmal — als selbständige Kunst und somit seinen Begriff erst im Werden. Deshalb sollte mit unserer Bemerkung über den Tanz als Kunst keine genaue Definition gegeben werden, dem Versuch solcher Definitionen vielmehr einstweilen durchaus vorgebeugt sein, und zwar im Interesse einer unbefangenen, unvoreingenommenen

Betrachtung des neuen Lebens, das sich vor uns in den Kapiteln dieses Buches entfalten soll.

Wissen wir vom Tanz der aussereuropäischen Kulturvölker, des griechischen Altertums und der übrigen Vergangenheit nur, dass er ein Teil des Gottesdienstes, ein Teil jedes Festes, ein Teil der theatralischen Aufführungen, ein Teil der Geselligkeit, ja, Gipfel und eigentlichste Blüte der Geselligkeit war oder ist und können wir nicht oder schwer entscheiden, ob er jemals Kunst wurde, d. h. ob er vom Dionysischen bis zum Apollinischen vorstiess, so möchten wir dies vielmehr sogar bezweifeln, da die Möglichkeit einer letzten formalen Gestaltung wohl von der Erfindung einer Bewegungsschrift abhängt. Der Tanz ist nicht nur eine räumliche, sondern zugleich eine zeitliche Kunst, und sobald die Spannung in den übrigen zeitlichen Künsten, in Dichtung und Musik, bis in die Kunst hineinreichte, tauchte das Schriftproblem auf und fand eine Lösung, das gleiche wird vom Tanz zu gelten haben. In diesem — rein historischen — Sinne ist das Ballett der Beginn des modernen Tanzes, denn es ist der Beginn der Bewegungsschreibversuche, der „Choreographie“. Es gab zwar schon längst vor ihm bei den alten Völkern und gibt wohl auch heute noch im Orient eine Fixierung des Tanzes auf andere Art, nämlich als Ritus, als schulmässige sakrale und profane Überlieferung, aber das ist blosse Sache völkischer und kultischer Persönlichkeitslosigkeit, Pietät, konservativer Weltauffassung und hat nichts mit dem choreographischen Problem zu tun, festzuhalten, ausschliesslich um Wertmassstäbe, Vergleichsmöglichkeiten, Bewegungsbegriffe, Form, Dauer für künstlerisch Geschaffenes finden zu wollen. Allein das Ballett verfehlte das Problem der Bewegung und somit auch der Bewegungsschrift; statt der Bewegung und statt der Aufgabe, die Bewegung selber zu fixieren, kannte es, praktisch und choreographisch, nur die Symptome der Bewegung: Einzelbewegungen, Posen, Schritte, Gesten, Figuren; es hat einzelne physikalisch-mechanische Gesetzmässigkeiten (Überlistung der Schwerkraft, Schwünge, Spannungen), aber nicht die Totalität dieser Spannungen aus Zeit, Kraft, Raum, nicht deren Harmonie entdeckt. Und der eigentliche moderne Tanz ist in Feindschaft gegen das Ballett und seinen starren, seelenlosen Schematismus entstanden. Erst in unseren Tagen wurde das Problem der Bewegungsschrift in seinem Kern ergriffen, theoretisch von M. Luserke, theoretisch und praktisch von Rudolf von Laban — ein Beweis für die kunstschaffende Spannung des modernen Tanzes

Einstweilen jedoch ist der moderne Tanz noch ein Kentaur, zum einen Teil trägt er schon die Spuren der festen geistigen Formen, zum anderen steckt er noch tief im rein Elementaren, in der Improvisation, im Gebundensein an die Persönlichkeit, im flüchtigen, vergänglichen Rausch. Freilich wird der Tanz immer der elementarste Kunsttrieb bleiben, und wer über das Dionysisch-Improvisatorische, das rauschhaft Allzupersönliche nicht hinausgelangt, kann doch hinreissende Ströme von Ausdruck und Schönheit entfesseln, während derjenige, der nicht im Tanz zunächst sich selbst völlig vergisst, niemals ein Tänzer wird. Solche Pseudotänzer und -tänzerinnen haben wir in Hülle und Fülle, und sie überwuchern mehr nnd mehr die wenigen echten. Ihre Tänze, durch Ausstattung, „Ideen", Akrobatik, Pantomimik aufgebauscht, sind rein optische Arrangements, vor dem Spiegel und für das Auge geschaffen. Der wahre Tanz jedoch entsteht aus dem Körpergefühl, aus dem Bewegungssinn, und das Auge des Zuschauers ist lediglich der Vermittler, der den Tanz in jenen sechsten Sinn weiterzuleiten hat. Gewiss, dem modernen Tanz fehlt es noch an festen Begriffen, an einem gesicherten Handwerk und Herkommen, an Schulung und Methode, er tastet zum Teil selber noch im Dunkeln, und wieviel mehr sind Publikum und Kritiker hierzu verdammt, die meist jenen sechsten Sinn überhaupt nicht einmal ansatzweise entwickelt haben und infolgedessen vor allem möglichen tänzerischen Dilettantismus nur zu leicht in urteilslose Begeisterung verfallen. Ich kenne nur sehr wenige echte Tänzer, und auch von diesen sah ich manches, das entweder nur-dionysisch oder nur-apollinisch war, aber namentlich die Tänze der Gertrud Leistikow erheben sich in das Reich der Form, die sich gleichsam von der tanzenden Persönlichkeit schon losgelöst hat und wert wäre, zum Zwecke unsterblicher Reproduzierbarkeit festgehalten zu werden. Es sei hier gleich vorweggenommen, dass zwei Ansichten, zwischen denen im vorigen vermittelt werden sollte, sich heute meist gegenüberstehen. Die eine besteht darin, dass der Tanz gleichsam kentaurisch bleiben müsse, dass er von der Person untrennbar, ja, dass er lediglich ein Mittel, Persönlichkeiten auszudrücken, und als solches eine rein weibliche, ja, die weibliche Kunst sei, die andere Ansicht will zeitliche Künste nur dann als Kunst anerkennen, wenn sie fixiert oder besser: „reproduzierbar" werden, und so auch den Tanz nur, wenn er von der Persönlichkeit ablösbare und abgelöste Form wird.

Alle Schönheit und aller Wert des Tanzes beruht darauf, dass er, ob

er aus der Musik geboren ist oder ohne sie auskommt, die Gesetze der Körperbewegung erfüllt und nach ihnen und zusammen mit einem allgemeinen künstlerischen Schaffensvermögen den Raum gestaltet, gliedert und belebt. Vom Grunde einer allgemeinen Körperbildung und deren immer neuer Forderung spannt sich der moderne Tanz bis hinauf zur reinen Form und den Möglichkeiten einer Bewegungsschrift. Und dazwischen liegen — über den Gründen eines neuen dionysisch-tragischen Lebensgefühls — die Antriebe einer neuen Theaterkunst und eine Fülle von seelisch-geistigem Ausdruck, der endlich einmal wieder vom Körper untrennbar ist. Auch auf diesem Gebiet ist der Mann der Befruchtende, auch auf diesem wie auf allen anderen ist er der Norm- und Richtunggebende, Wertende, Ordnende, Überblickende, Ziel-und Begriffsetzende. Und doch ist der moderne Tanz vornehmlich Leistung der Frau, wenn sie auch ohne den Mann genau so wenig Tänzerin sein, wie sie ohne ihn Liebende und Mutter sein kann: der Tanz ist ihre wahre Emanzipation, weit kühner, radikaler und zukunfterobernder als etwa ihr Eintritt in die Politik, — die Entdeckung, Befreiung und Sichtbarmachung ihrer vom Leibe unlöslichen Seele. Mit dem Tanz gibt die Frau der Menschheit ihr drittes und letztes Erlösungsgeschenk, und die Tänzerin tritt neben die Liebende und neben die Mutter. Ja, der Weg der übervermännlichten, der verintellektualisierten Menschheit zur Tanzkunst ist recht eigentlich Fausts Weg zu den Müttern.

ERSTES KAPITEL

ISADORA DUNCAN

Man kann den Augenblick, wo es zum ersten Male möglich wurde, von modernem Tanz oder gar moderner Tanzkunst zu reden, nur bezeichnen, indem man den Namen der Isadora Duncan nennt, mit deren Auftreten jener Augenblick überhaupt erst gegeben ist. Diese Frau ist nicht nur schon historisch geworden, sondern ist vielleicht sogar nur noch historisch, womit gesagt sein würde, dass ihr Werk nicht mehr als solches lebt, sondern nur noch in dem, was es befruchtet hat. Das rein Historische ihres Verdienstes, die moderne Tanzkunst als Entwicklungsmöglichkeit, als sich bildende Tatsache, als lebendigen Begriff geschaffen zu haben, bedingt die Art seiner Betrachtung. Solange es Gegenwart war, fehlten uns vor ihm, wie vor allem Neuen, die rechten Massstäbe, die sich erst bildeten durch die Forderungen, die eben sie stellen gelehrt, und durch den Vergleich mit anderen Leistungen, die eben sie ermöglicht hatte. Nun aber, wo mit diesen Forderungen und ihrer Festigung und Klärung, namentlich aber mit den Vergleichsmöglichkeiten der anderen Leistungen, die Massstäbe da sind, gehört ihr Tanz bereits der Vergangenheit an. Denn selbst wenn wir ihn morgen wiedersehen und er ist noch genau so wie damals — was verbürgt uns, dass er wirklich noch wie damals ist? Er wurde in unserer Erinnerung zugleich immer blasser und immer klarer, indem er das, was er, für sich betrachtet, als Bild, verlor, für die Erkenntnis gewann. Und sollte diese Erkenntnis gar jenes Bild trüben oder zerstören, so drang sie darum doch, und vielleicht nur dadurch, zu seiner tieferen und eigentlichen Wahrheit vor, nämlich zu einem Bedingten und Bedingenden, wodurch sich eine zufällige Erscheinung als notwendiger Teil eines fortschreitenden organischen Prozesses darstellt, wenn anders eine historisch-kritische Betrachtung den Wert einer blossen Materialiensammlung übertreffen soll.

Vor dem Auftreten der Duncan bestand vom Tanze als einer ernsthaften menschlichen Tätigkeit — ich will nicht einmal sagen als von einer Kunst — nichts mehr denn eine Abstraktion in einer Anzahl von Gehirnen, die allgemeine Vorstellung, dass sich der Mensch im Tanze bewegt, wie sich das Weltall bewegt, dass er durch eine rhythmische Ordnung der Körperbewegungen die ewige Ordnung der Gestirne und der Dinge anbetend nachahmt, dass er sich also durch den Tanz bewusst in die Kausalität des Alls und seiner Erscheinungen fügt, indem er die unendlichen Rhythmen mit dem Körper als einem Ausdrucksmittel der Seele metrisch veranschaulicht. Und durch solche Metaphysik suchte man vielleicht auch gelegentlich noch in den Festen, die seit alters vom Tanz als ihrer schönsten Blüte gekrönt waren, eine tiefere Bedeutung zu finden — dass wir durch sie das Gleichgewicht herstellen zwischen den Freuden, nach denen wir verlangen, und den Schmerzen, die uns zugemessen sind, dass wir auch durch sie, die scheinbar nur dem Vergnügen dienen, Vollstrecker einer sittlichen Weltordnung sind, indem wir, Feste feiernd, die sauren Wochen unterbrechen und so den Wechsel herstellen, der Ausgleich schafft und Harmonie, dass Feste die wonnigen Zäsuren im unerbittlichen Ablauf des Geschehens sind. Dazu hatte man vom Tanze die Vorstellung wie von etwas Entmaterialisiertem, Schwebendem beibehalten, von einer Überwindung des Geistes der Schwere. So hat vor allem Nietzsche den Tanz innerlich geschaut; nur im Tanze vermeinte er der höchsten Dinge Gleichnis reden zu können, und in der Sehnsucht nach einer freien Kunst und fröhlichen Wissenschaft rief er denen, die neue Tänze schaffen, ein Heil. Diese Stimme der Sehnsucht, die wie keine von der heiligen Würde des menschlichen Leibes zu reden wusste, war so sehr eine Stimme der Menschheit, dass ihr Antwort wurde.

In welcher Form freilich bestand der Tanz noch in der Gegenwart, der Tanz, der seit ältesten Menschentagen in allen Völkern lebendig gewesen war und auch in dem gegenwärtigen Europa, das eine einseitige Intellektualisierung bis zur äussersten Spitze getrieben hatte, nicht sterben konnte? In der Gesellschaft fristete er sein Dasein als ein mehr oder weniger geschickt und anmutig betriebenes, aber kunstloses Vergnügen. Die Feste waren an Geist und Sinnentum verarmte kommandierte Zusammenkünfte und steife Bälle, und die ursprüngliche Lust rettete sich in den Karneval, wo sie oft rohe und entstellte Formen annahm, denn der Körper war mit dem Geist zerfallen, und

die Bedürfnisse des einen standen mit denen des anderen im Widerspruch. Der Kunsttanz aber, das Ballett, zu den Liebhabereien der Fürsten gehörend und auf den Hoftheatern künstlich erhalten, war längst in einem seelenlosen Schematismus erstarrt. Das Ballett verdankt wohl schon seinen Ursprung nicht einer echten und gesunden Körperkultur und hat vielleicht niemals ernste Freuden und Leiden gestalten und gestaltend zu jener Entmaterialisierung überwinden wollen, welche mehr als Technik und Akrobatik, welche der einzig wahre Sieg über den Geist der Schwere ist. Und war der Tanz vielleicht überhaupt jemals schon Kunst? Gewiss war er festliche Repräsentation kunstdurchdrungener Gesellschaftsepochen, er war Gottesdienst und ein wichtiger Bestandteil kultischer Handlungen. Konnte er als solcher sich aber zu einer freien, selbstherrlichen Kunstform auswachsen? Vielleicht bei den Griechen? Oder haben wir von dem griechischen Tanz nur deshalb eine so hohe Meinung, weil er unter den Händen antiker Maler und Bildhauer zu Kunstwerken wurde? Bejahen können wir die Frage, ob der Tanz schon eine vollbürtige Kunst war, eigentlich bloss auf Grund literarischer Zeugnisse, denn auch über die heute noch lebendigen orientalischen Tänze unterrichten uns fast nur die persönlich gefärbten Mitteilungen vereinzelter Europäer. Doch selbst wenn wir uns alle von einer indischen oder japanischen Tanzkunst überzeugen könnten, kämen wir nicht weiter, wenigstens nicht, solange unser eigener Tanz unfruchtbar ist.

So ohne jeden Tanz in höherem Sinne war aber wohl noch niemals eine Zeit wie bis vor kurzem unsere europäische Gegenwart. Vielleicht das Mittelalter. Aber wie jenes dann die Renaissance mit Festen und Tänzen aus sich gebar, so war auch uns ein Zustand gegeben, der eine unmittelbare gewaltige Reaktion hervorbrachte, eine Reaktion, die so plötzlich nicht nur mit einer Körperkultur, sondern sogar gleichzeitig mit Tanzkunstwerken einsetzte, dass selbst die Beteiligten es nicht wahr haben wollen, wie es denn in der Tat heute tanzsehnsüchtige Lehrer der Körperkultur gibt, die das nicht zu leugnende Tanzschaffen für schädlich verfrüht erklären. Dass Kräfte, die lange geschlummert haben, sich mit grosser Schnelligkeit zu einer ungeahnten Blüte entfalten können, ist eine unumstössliche Tatsache, dass diese Tatsache aber bereits auf den Tanz der jüngsten Gegenwart Anwendung verdient, soll damit nicht gesagt sein. Das vorliegende Buch möchte über diese Frage lieber die andere stellen, ob den Tanzschöpfungen der Gegenwart eine allgemeine

Bedeutung zukommt, ob in sie nämlich die grossen Errungenschaften unserer geistigen Kultur einmünden können und wollen, um sich von ihrer intellektuellen Einseitigkeit zu befreien und um dem Tanze den Gehalt zu geben, der ihm allein einen höchsten künstlerischen und allgemein kulturellen Rang einräumen würde.

Jedenfalls ist auch unsere vorhin geäusserte historische Hypothese von der plötzlich einsetzenden Blüte solcher Kräfte, die lange schlummerten, in so vieler Hinsicht mehr als eine blosse Hypothese, dass schon von dieser Seite der Vorwurf zu entkräften wäre, die moderne Tanzkunst sei eine theoretische und doktrinäre Erfindung der Duncan. Dass die Duncan in ihren künstlerischen Versuchen oft theoretisch und doktrinär war, gibt noch nicht das Recht, dieser Persönlichkeit und den von ihr ausgehenden Wirkungen die tiefe geschichtliche Notwendigkeit, den grossen, zwangvoll weiterzeugenden Sinn abzusprechen. Wer die Stufenfolge, auf der sich ihr Wirken aufbaut, so weit zurückverfolgt, wie sie klar und übersichtlich ist, der trifft in der Mitte des vorigen Jahrhunderts auf den Franzosen Delsarte. In Frankreich herrschte eine allseitige künstlerische Kultur, die auch die Pflege der menschlichen Erscheinung niemals versäumt hatte. Obwohl man dabei von falschen und entstellenden Voraussetzungen ausging, war doch die Frage nach der körperlichen Erscheinung aktuell geblieben, sie stellte sich immer wieder zur Diskussion, und wenn auch nur die Mode die Antworten gab, so gab sie mit ihnen doch ein reiches Material, das einen kritischen Geist herausfordern konnte, durch die Oberfläche dieses Materials hindurch die verlorenen wahren Grundlagen zu finden. Die beweglichen Sinne, durch Übung, und sei es durch falsche Übung, reizbar geworden, soweit sie es nicht schon durch den Volkscharakter waren, konnten jeden Augenblick revoltieren, und sie taten es bei Delsarte. In ihm erzeugte die These einer vielfach verirrten Kultur die Antithese reformierender Kulturforderungen. Aber realisieren konnte sich die Antithese in Frankreich nicht, sie fand durch Delsartes Schüler den Boden Amerikas, wo sie in einer neu sich bildenden, ungeheuer vitalen Rasse zu einem lebendigen Züchtungsfaktor werden konnte; nur bedingte hier der Mangel an traditioneller Kultur ihre Modifizierung nach der rein hygienischen Seite. Allein was sich hier als Gymnastik ausbildete, die praktisch gewordene Idee Delsartes, kam in ihr europäisches Mutterland zurück, nicht nur durch die Duncan, sondern auch durch andere, und zwar kam sie nach Deutschland, wo sie einzig ein umfas

sendes, von allen höheren Postulaten des Lebens getragenes Verständnis finden konnte. Denn wenn die Körperkultur schöpferisch werden und bleiben soll, so muss sie nicht nur den Tänzern eignen, sondern in der Allgemeinheit vorhanden sein als eine Resonanz für die Werke der Tänzer. Das ist die doppelte Bedeutung der Duncan, dass sie auf dem hygienisch-sittlichen Grunde steht, auf dem die Gymnastik ein neues Geschlecht heranbilden hilft, dass sie aber zugleich die Richtung gab für die künstlerischen Werke, die dann auf diesem Grunde wuchsen.

Aus der degenerierten Körperkultur Frankreichs entstand die Regeneration, griff auf die jungen Rassen jenseits des Ozeans hinüber und kehrte nach Europa zurück, in das einzige Volk, das gleichzeitig so viel Vergangenheit und so viel Zukunft besitzt, um Körperkultur zur Kunst zu entzünden. Sie vereinigte sich hier mit den gymnastischen Bestrebungen, die von Schweden kamen, und dem reichen Leben des Sports, das von England zu uns gedrungen war. Und doch war die Expansion, die zur Kunst drängte, noch viel tiefer und stärker: die ganzen internationalen sittlichen Prozesse, die sich in der flammenden gesellschaftskritischen Literatur der jüngst vergangenen Jahrzehnte ankündigten und austrugen, das sich läuternde und erneuernde Verhältnis der Geschlechter, das in der Frauenbewegung seinen polemisch-propagatorischen und in der Dichtung, wie etwa derjenigen Richard Dehmels, einen erotischen Ausdruck findet, der eine neue Heiligung des Körpers bedeutet, die politischen, wirtschaftlichen, sozialen und pädagogischen Umwälzungen, die kulturelle Durchdringung des durch die grossen Geldmassen des Kapitalismus ermöglichten Luxus, die Reinigung der Architektur und des Kunstgewerbes durch den Zweck- und Materialgedanken, die Stärkung des konstruktiven Empfindens unter dem Einfluss der Technik — dies alles und noch viel mehr schaffte mit an jener Expansion. Und wer den Tanz dennoch für eine Mode halten mochte, der sah wohl nicht, wie er schon über sich selbst hinaus weiterzeugte in Werken der bildenden Kunst, in denen nach dem jahrhundertelangen Antikisieren und nach dem jahrzehntelangen Impressionismus der Fleischesmassen die Körperbewegung wie ein Meer neuer Schönheit aufzurauschen begann. Ein Blick über die Liste der wenigen ernsten Tanzschöpfer, die vorerst in Frage kommen, lehrt den Wissenden ferner, dass an der neuen Kunst des Tanzes Amerika und Australien, englisches, französisches, spanisches, deutsches, schweizerisches, österreichisches, jüdisches, zigeunerisches, russisches und pol-

nisches Blut beteiligt ist. Wahrlich, eine Vision der Völker auf deutschem Boden, einem Boden, der mehr ist als der zufällige Schauplatz dieser ideellen Rassenvermählung. Und eine Vision, die das gewaltig Triebhafte des neuen Tanzes erkennen lehrt und zugleich glauben lässt, dass solche Verschmelzung der instinktivsten und verfeinertsten menschlichen Rassen ein hervorragend zeugerisches Element darstellt.

Jeder starke Gedanke wird einmal Wirklichkeit, und jede Wirklichkeit kommt wieder unter die Herrschaft des Gedankens zu stehen. Ein unendlich kompliziertes Netz von Verhältnissen zwischen Ideen und Taten, Träumen und Realitäten, Anregungen und Ausführungen, Visionen und Erfüllungen, bildet den wallenden Schleier der Dinge. Wenn an dem Beginn einer Entwicklung, d. h. an dem Punkt, der unserem schwachen Auge als erster einer Entwicklungsreihe sichtbar ist, eine Idee, eine Theorie, ein Programm steht, so braucht darum diese Entwicklung noch kein theoretisches Gebilde zu sein, zumal dann nicht, wenn das, was als Theorie erscheint, in Wahrheit eine höchst lebendige Idee ist. Das Programm der Duncan bestand zudem in dem unerhörten Wagnis einer scheinbar voraussetzungslosen Tat. Sie verliess sich nicht auf Rede und Schrift, sondern sie tanzte. Menschen wie sie, von der angloamerikanischen Rasse des Sports, der Körperkultur als Hygiene und des nüchtern-praktischen Idealismus, stehen oft an Knotenpunkten der Entwicklung — kühl-heisse Praktiker, in denen ein allgemeiner Drang organisatorischer Wille wird, nicht Träger, aber Bahnbrecher der Kultur, Menschen, deren starkes Suchen anderen das Finden ermöglicht, grosse Anreger, denen, wie Ruskin und Morris, welche für das moderne Kunstgewerbe von entscheidender Bedeutung waren, eine gewisse insulare Borniertheit sehr wohl ansteht, weil sie konzentrierte, eigensinnige Zielstrebigkeit ist.

An Stelle langatmiger, schwerverständlicher Erörterungen warf Isadora Duncan das grosse, vieldeutige und doch als Symbol wieder leichtfassliche Schlagwort Griechentum in das einseitig verfeinerte Europa. Sie tanzte dies Schlagwort, und wenn sie es tanzte, verstand man trotz allem archäologischen Drumunddran, dass es ihr weniger ein Wort für eine historische Vergangenheit, als ein Wort für die Zukunft war, wie dem Romantiker das deutsche Mittelalter.

Wer hat denn auch jemals das Land der Griechen mit der Seele gesucht, ohne dass seine Sehnsucht eigentlich statt einer gewesenen völkischen Epoche einem unerfüllten Menschheitsideale galt? Und wenn

er glaubte, nur rückwärts zu sehen, so war das eine optische Täuschung. Isadora Duncan aber tat nach diesem unentdeckten Griechenland in uns im einfachsten Wortsinne den ersten Schritt. Die erste Frau, die nicht nur das Korsett abgelegt, die nicht nur ihren Körper zur Gesundheit und zu einer aus der Gesundheit hervorgegangenen Anmut erzogen, sondern ihn zu dem heiligen Werkzeug einer nicht mehr naturfremden Kunst bereitet hatte — so trat sie vor ein Parterre dickbäuchiger Männer und verschnürter Frauen, gebildeter Menschen, die nicht mehr richtig gehen, laufen, sitzen, aufstehn, atmen konnten, deren Leib das traurigste Gefängnis der Seele geworden war. Was zeigte uns das Griechische dieser Erscheinung? Nicht nur unseren faulen und kranken körperlichen Organismus, um dessen seelische Verfassung es meist nicht besser stand, sondern dass wir mit all unseren geisteskulturellen und zivilisatorischen Errungenschaften weit entfernt sind von einem wahren Kulturganzen, welches ganze und harmonische Menschen verbürgt. Die dumpfen Sinne nahmen die Barfüssigkeit der Tänzerin wahr und verschanzten sich lauernd hinter der Moral. Aber diese Barfüssigkeit hatte nichts Sensationelles wie die Dekollettage und schmutzige, aufreizende Verhülltheit, die auf Theatern und Variétés den Lebemann entzückt. Mag sich immerhin vielleicht darüber streiten lassen, ob in Schuhe tragenden Völkern der Tänzer nicht mit Fussbekleidung tanzen soll oder darf, ob nicht wenigstens einstweilen die Statik des Körpers durch den Schuh besser gesichert ist — es lag in dieser Barfüssigkeit ein schlichter Mut zur Nacktheit als einer höchsten sittlichen Forderung. Und, ausgesprochen oder nicht, bleibt seit der Duncan die Annäherung an eine bewusste Nacktheit bei allen tanzpädagogischen und tanzkünstlerischen Bestrebungen unserer Tage ein unabsehbarer kultureller Wert. Daran wird nichts geändert durch die Tatsache, dass die Nachfolgerinnen der Duncan das Nackte oft geradezu antierotisch tendenziös wie ein homöopathisches Heilmittel gegen Prüderie ins Feld führten und dass um die Duncan herum sich ein kulturloses und lächerliches Naturburschentum breit machte. Es bleibe durchaus dem Philister und seiner neuesten Spezies, dem Snob, vorbehalten, jede gute Sache wegen ihrer Auswüchse und unangenehmen Begleiterscheinungen höhnisch zu verraten.

Vergleichen wir einen Augenblick mit diesem schüchternen Bild der ersten Erscheinung, welche ahnungsvoll eine neue Tanzkunst heraufführen wollte, das Bild des Tanzrausches, wie es der Fasching, diese

letzte Hochburg des Dionysos, auf Münchener Künstlerfesten zeigte, so scheint das letztere trotz allem Gesagten triumphieren zu wollen. Man denke an einen der Festzüge, wie er hier durch die Säle rauschte. Himmel, Erde und Unterwelt, Götter und Halbgötter, Heroen und Menschen, Lebendige und Tote, Krieger und Tänzer, Faune und Nymphen, tragische, heitere, burleske und liebliche Masken ziehen vorüber, ein pittoresker Spuk der Vergangenheiten und der europäischen und asiatischen Völker und Kulturen, der durch den gestaltungsfreudigen Trieb moderner Gegenwart für eine Nacht Fleisch und Blut wird. Welch ein Aufwand von keckem Witz, sprudelnder Erfindung, höchster sinnlicher Schlagkraft und orgiastischer Stimmung. Aber die Künstler, von denen er ausgeht, bringen ihn nur für eine Laune auf und vermögen ihn nicht in Werken, die mehr sind als Spieltrieb, ins Leben zu rufen. Und nicht einmal das Fest hat diesen ganzen schönen Zug nötig, und nur beschauliche alte Herren und Damen, die ruhig an der Logenbrüstung sitzen, erklären ihn, der durchaus eine Zugabe ist, für die Hauptsache des Abends. Die Jugend drängt zum Ende des Schauspiels, denn es ist, ach, ein Schauspiel nur, und wir sind, wenn wir Tanzfeste feiern, nur fähig, den unfruchtbaren Rausch der Geschlechter zu fühlen, und keine Repräsentation, als höheres Sinnbild unseres Selbst, hebt den Tanz auf die Bühne über unsere Häupter, um die Lust der Nacht, die sich gierig für den Alltag schadlos hält, zu adeln und zu vergöttlichen. Und nur der Beste und im Herzen Jüngste ruft über den herrlichen Farbenrausch, der den Zwang eines tieferen Sinnes entbehrt, die Sehnsucht nach Masken, die unseren Tanz beginnen. Und wenn seine Sehnsucht mehr als Traum ist, oder wenigstens ein wacher Traum, so sieht er einen Reigen von Gestalten, die noch vereinzelt sind, aber zuletzt uns alle zum Feste rufen, und die erste von ihnen ist und bleibt die barfüssige, begeistert-nüchterne, kühlheisse, gütig-tapfere Griechin, Isadora Duncan.

Man hat es der Duncan zum Vorwurf gemacht, dass sie ausser Johann Strauss z. B. auch Chopin und Beethoven tanzte, und glaubte mit solchem Geschrei jene täglich von unseren Klaviertöchtern malträtierten Grossen gegen eine Entweihung schützen zu müssen. Einsichtsvollere begnügten sich, sehr hübsch und richtig zu ästhetisieren, dass bei den genannten Meistern Tanzformen ganz zu Musikformen geworden sind und dass sich namentlich bei Chopin die walzertanzenden Gestalten ganz in die körperlosen Schemen wehmütig-süsser, sentimentalischer

Erinnerungen verflüchtigt haben und nicht wieder verleiblicht werden dürfen. Für die Duncan aber handelte es sich darum, der profanierten Tanzkunst, für welche man die trivialste Begleitung gerade gut genug wähnte, auch die Weihe einer grossen und ernsten Musik zurückzugeben. Und sie ist nicht für die Anmassung mancher ihrer Jüngerinnen verantwortlich zu machen, die Beethoven und Chopin für einer ausdeutenden Tanzinterpretation bedürftig und sich selbst für die mit dieser ausdeutenden Gestaltungsgabe Gesegneten hielten. Freilich hat auch die Duncan jene Musik bloss illustriert und ihr die Gebärden des Tanzes mühsam auf den Leib geschnitten. Die Erkenntnis von dem wahren Verhältnis zwischen Musik und Körperbewegung, zwischen Klangrhythmus und Tanzrhythmus, zwischen zeitlich-hörbarer und zeitlichsichtbarer Ordnung lag noch nicht in ihrem Gesichtskreis, und dies Verhältnis spontan zu erfassen, dazu war sie zu wenig emotionell musikalisch, wie sie denn überhaupt keine intuitive Natur ist.

Das Ballett behandelte den Menschen als eine Gliederpuppe für Beinakrobatik und gab dem Gesicht ein süssliches stereotypes Lächeln. Wenn nun die Duncan die natürliche Gesetzmässigkeit des Körpers und seiner Bewegungen durch ihr Beispiel wieder aufstellte und die Gedanken edler Musikwerke durch seelenvolle Gebärden zu illustrieren suchte, was will es da gegenüber solch bahnbrechendem Neuen bedeuten, dass durch diese Illustrierung, die weder die Musik noch der Tanz braucht, noch keine vollen Kunstwerke entstehen? Es genügt, dass die Duncan die Gebärde nicht rein mimisch auffasste, sondern dem ganzen Körper zuwies, dass sie die Gebärde vor allem wieder in die Arme, ihre meistberufenen Träger, strömen liess und selbst den Ausdruck des Gesichtes als eine Funktion des ganzen Leibes behandelte. Und diese Gebärden waren wieder echt und wahr, sie waren menschlich in einem reinen Sinne, sie zeugten von Freude, Schmerz und Andacht. Gewiss, es fehlten ihnen die Offenbarungskräfte der Leidenschaft, die Phantasie des Gefühls, und statt des Schöpferischen der Natur gaben sie eine gewollte, lehrhafte Natürlichkeit, in der auch sie, wie das Lächeln des Balletts, zu einer Stereotypisierung erstarrten. Man hat zur Genüge über die Gouvernantenhaftigkeit der Duncan gespottet, die man vor allem in ihren Mienen zu sehen glaubte. Der Vorwurf des Dilettantismus aber, der gegen Isadora Duncan erhoben wurde, kann ihr nur zum Lobe gereichen. Dass sie das nicht konnte, was das Ballett kann, dass sie es gar nicht können wollte, ist ihr grösstes Verdienst und der eigentlichste

Beginn des Neuen. Und wenn ihre Bewegungen auch nicht nur im Sinne des Balletts kunstlos waren, sondern auch in dem von ihr gewollten, aber nicht erfüllten Sinne einer Steigerung der natürlichen Bewegungen zu letzten künstlerischen Möglichkeiten, so unterschätzte doch das an die Künstlichkeit des Balletts gewöhnte Auge die körperliche Zucht, welche die Duncan in der Tat besass, die energische, zielsichere zweckbewusste Richtigkeit, mit der sie den Muskelmechanismus beherrschte. Und sie liess uns die ganzen Ausdrucksmöglichkeiten des menschlichen Körpers immerhin wieder aufdämmern, so dass wir freudig und dankbar über die symbolische und räumliche Kraft staunten, die in einem blossen Armaufheben liegen kann. Wenn auch hier das Natürliche leicht zur Armut wurde, wenn ihr Hüpfen, ihr seitliches Ausschlagen, ihr allzu hartnäckiges Verharren in der vertikalen Haltung verstimmen konnten, so lag das gleichfalls an ihrem Phantasiemangel.

Und damit treffen wir den Punkt, wo ihr Griechentum seinen allgemeingültigen Wert und seine aktuelle, zukunftsträchtige Bedeutung verlor. Da die Duncan nämlich ihre richtigen Erkenntnisse in der Praxis wegen des erwähnten Mangels durch Vorbilder stützen musste, entwickelte sie aus den Körpergebärden der antiken Vasenbilder und Plastiken nicht nur das gerechte Beispiel einer ewiggültigen Körperschönheit, sondern ahmte jene im einzelnen nach. Mit philologischer und archäologischer Rekonstruktion reihte sie Posen aneinander und gab statt der Bewegung kopierte Bewegungsmomente, die zudem nicht dem Tanz, sondern der bildenden Kunst angehören. Da sie nicht das schaffende Gesetz aus der eigenen Brust nehmen konnte, das unser Rhythmus, und nicht derjenige der Griechen, ist, blieb sie hier unfruchtbar, ob sie ihre Momente auch in eine noch so logische Folge brachte. „Was helfen uns die Griechen", sagt M. Luserke, „und wenn man auch sämtliche schöne Posen des klassischen Altertums auf den Faden irgendeiner Musik reihte. Das Zusammenstellen von einzelnen Posen und Figuren allein kann kein Kunstwerk geben, so wenig wie ein Mosaik von Akkorden und Motiven ein Musikstück. Ein äusseres Zusammenkitten, etwa durch einheitliche Stimmung, hilft da nichts. Ein ganzer Haufen lebendiger Zellen, auch wenn er durch irgendein Bindemittel plastisch gemacht worden ist, gibt noch keinen Organismus."

Vor dem Kriege gab es inzwischen in Berlin Gelegenheit, die Tänzerin, die jahrelang in Deutschland nicht mehr aufgetreten war, an

drei Abenden wiederzusehen. Da zeigte sich zunächst, dass sie ihre Art, zu deren durchschlagend programmatischer Bedeutung stets eine gewisse starre Einseitigkeit gehörte, nicht erweitert, aber durch ungeheure Arbeit an sich selber inzwischen zur höchsten Vollendung geführt hatte. Zwar schadete sie sich, indem sie uns die Erkenntnis aufdrängte, dass ihre Art auf die Dauer ermüdet und dass sich die Armut ihres Reichtums dann bedenklich fühlbar macht. Und vollends schadete sie sich, indem sie ihre Beschränkung gewaltsam negierte und aus den ihr gezogenen Grenzen heraustrat. Da offenbarte es sich, wie wenig instinktsicher sie ist, wie leicht sie im Empfindungsmässigen der Unmittelbarkeit und Echtheit entbehrt. Die Frau der hart errungenen Leistung bemühte sich plötzlich, als Privatperson scharmant und liebenswürdig zu erscheinen, sie kokettierte ins Publikum, sie stellte zwischen den einzelnen Stücken Posen am Klavier, drückte einen Strauss an die Brust, streute ihn teilweis auf den Boden, nestelte am Haar und flocht Blumen hinein, was alles ihr sehr übel ansteht. Und ebenso entgleiste sie im Künstlerischen. Sie gab zu Wagners Fünf Liedern sentimentale Gebärdenillustrationen, die improvisiert wirkten und bei denen man den Eindruck hatte: Sie schwitzt Gefühl. Auch die Erfindung versagte hier erschrekkend. Nun wäre die Duncan freilich nicht die grosse Frau, die sie ist, wenn sie nicht auch Gefühl, Erfindung und Geschmack besässe, aber der Intellekt und der Idealismus des Willens sind bei ihr das weitaus Überwiegende, und oft genug auf Kosten der drei genannten Eigenschaften.

Der erste Teil ihrer Programme hatte einen bewussten Aufbau, was musikalisch durch die Staffelung von Chopinschen Nocturnes über Etüden und Präludien zu Mazurken und Walzern und in der Anwendung des Lichts durch ein allmähliches Tagwerden aus Finsternis über blaue Dämmerung zu strahlendem Gelb gekennzeichnet war. Tänzerisch wuchs der Teil aus dem Nichts, aus blossem Stehen über die Ur-Elemente der Bewegung zu immer reicherer Bewegtheit, und anfangs war dieser Idee zuliebe gar zu wenig gegeben, blosse gymnastische Studien und Vorstudien, die eigentlich nur hinter die Kulissen gehören. Immerhin vollzog sich dadurch vor unseren Augen das Wunder, wie ein unjugendlicher, schwerer und gar nicht schöner Körper im Tanze unendliche Schönheit und Leichtigkeit erhält, nur dadurch, dass er völlig beherrscht, durchgearbeitet und vergeistigt ist. Wenn wir die Richtigkeit jeder Bewegung späterhin mit Luserke darin erkennen werden,

dass sie in der Linie des geringsten Widerstandes, ohne unnötige Kraft oder anklebende andere Bewegungen ausgeführt, dass sie aus kleinsten Elementen summiert ist und mit kleinsten Mitteln geändert wird, so sehen wir das in klassischer Weise bei der Duncan verwirklicht. Ihre Kunst ist der höchste Triumph jener Körperkultur, die von Delsarte ihren Ausgang nimmt. Auf ihre Bewegungen lässt sich vergleichsweise anwenden, was diejenigen Gesangsmeister, welche die richtige Atmung als das Geheimnis ihrer Kunst lehren, von den Tönen der menschlichen Stimme verlangen: ihre Bewegungen sind wie Töne, neben denen nicht der kleinste Hauch eines überflüssigen Atems mit hinausgeht, sie scheinen, wenn wir in dem Bilde bleiben dürfen, nicht einmal soviel „Nebengeräusche" zu haben, wie sich mit exakten Instrumenten feststellen liessen. Über dies grosse und unvergleichliche Können hinaus ist aber die Duncansche „Natürlichkeit", die uns vom seelenlosen Schematismus des Balletts befreite, zu den Bindungeu eines bewussten Kunststils vorgedrungen. Wir müssen uns klar machen, dass das Schlagwort von der Natur, eine so wichtige Parole es im Kampf auch ist, nur eine relative Wahrheit enthält, dass, wie die ganze Natur, so auch der menschliche Körper immerzu von allen möglichen Bedingungen und bewussten oder unbewussten Ansprüchen, die freilich auch „Natur" sind, umgeformt wird und dass unser Abscheu gegen die „Unnatur" des Balletts nur von neuen Bedingungen und Ansprüchen herrührt, welche leidenschaftlich an die Stelle jener veralteten drängen, um nun ihrerseits die Natur umzuformen. Es ist nicht blosse Nachahmung der Griechen, wenn die Duncan, gleich den alten Bildhauern, den Beinen eine X-Stellung gibt und die Füsse stark auswärts stellt, sondern sie will damit, genau wie die Alten, ein statisches Prinzip formal betonen und steigern und ausserdem eine dekorative Fernwirkung erzielen. Auch ist die Grösse ihrer Gesten stets auf die Grösse eines Zuschauerraumes berechnet, und man möchte jedem Bühnenkünstler dieses Vermögen einer grossen Gestik wünschen, das sich nicht ohne weiteres mit dem deckt, was Jaques-Dalcroze, zu ausschliesslich vom musikalischen Rhythmus ausgehend, anstrebt. Übertrieb das Ballett die Beweglichkeit der Beine, denen die Duncan mehr den Ausdruck der Statik zuweist, so übertreibt sie hingegen die Sprache der Arme, die in den meisten Fällen ihre Tänze recht eigentlich beherrscht, und wir empfinden allerdings, wieviel räumlich grösser und seelenvoller diese Sprache ist als diejenige der Beine und wie das statische Gesetz, das beim Ballett durch eine Umkehrung der

gegebenen Verhältnisse die Arme balancieren liess, nun gerechter und daher ästhetisch schöner erfüllt ist. Freilich geben wir Jaques-Dalcroze recht, der in der Marschbewegung die Grundlage des Tanzes sieht. Und in dieser Hinsicht entnimmt die Duncan den Rhythmen der Musik oft zu wenig von jenem motorischen Antrieb, der den Körper zwingt, gehend, laufend und springend im Takt den Raum zu durchmessen, was sie nur bei den Mazurken und Walzern in ausgiebigem Masse tut. Im ganzen gibt sie den Rhythmus nicht so sehr als Takt, obwohl sie niemals gegen den Takt verstösst, wie als Dynamik. Und dies entspricht sowohl der Chopinschen Musik, nach der sie schon daher am besten tanzt, als auch ihrer körperlichen Technik, die weniger auf Muskelspannung denn auf Entspannung beruht. Sie vermag mit der höchsten Kunst alle Schattierungen der Stärke, oder wenigstens diejenigen nach den Graden der Abschwellung, wiederzugeben, und was ein Pianissimo der Bewegung ist, konnte man einstweilen nur vor ihren Tänzen erleben. Dieser kunstvollen Entspanntheit verdankt ihr Körper die unglaubliche Leichte in der Wirkung, aber da sie einseitig ist, da ihr andererseits nicht ebensoviel Anwendung von Muskelspannungen entspricht, so hat aller Bewegungsträning diesen Körper nicht dagegen schützen können, dass er zuviel Masse, und sogar an den Armen schlaffe Masse, ansetzte. Im Künstlerischen aber deckt sich diese Entspanntheit, die allen ihren Bewegungen ein Fluten, Wogen und Schweben verleiht, mit dem Prinzip der „Linienführung", das auch auf Delsarte zurückgeht. Würde die Duncan ihren Tanz rein aus den Gesetzen der Bewegung entwickeln, so könnte sie das Herbe, Eckige und Energische gar nicht so sehr ausschalten, wie sie es tut. Man muss ihre fabelhafte Kunst der „Linienführung" bewundern, die alle Bewegungen zu einem fliessenden Ganzen verbindet und selbst da, wo die Arme ausschliesslich prädominieren, auch den Körper jeden Augenblick als Ganzes wirken lässt, und muss doch gleichzeitig in ihr etwas Äusserliches erkennen, dessen Wirkungen mehr die Illusion von Bewegung hervorrufen, als dass sie unmittelbar auf der Bewegung selbst beruhen. Diese Wellen und Kurven kommen nicht organisch aus dem Inneren, aus dem Rumpf als Zentrum, aus dem Körper- und Raumgefühl, sondern sie können als fliessende Kontur vor dem Spiegel einstudiert sein, sie sind mehr äussere als innere Form, mehr Glätte als Harmonie, mehr Linie als Bewegung. Ja, ist ihre Kunst nicht vielmehr statt einer Kunst der Dynamik eine Kunst der Phrasierung? Aber solche Fragen sind

für den Laien schwer zu entscheiden, und so mag von den genannten Wellen und Kurven endgültig nur dies eine gesagt sein, dass ihre Schönheit leicht ans „Schönliche" grenzt. Übrigens hatte man bei den Tänzen der Duncan oft bis zur fast unheimlichen Täuschung das Gefühl, als sähe man Sacharoff tanzen. So sehr ist dieser ein Schüler von ihr. Und erreicht er die Meisterin auch, so könnte er mit mehreren seiner Tänze doch nicht den Anspruch auf Originalität erheben, wenn er nicht noch andere Tänze tanzen würde, die denen der Duncan unähnlich sind.

Alle grossen Klassizisten, wie Thorwaldsen und Hildebrand, rühren irgendwo an die letzten Tiefen der künstlerischen Formprobleme. Es ist durchaus nicht der Trieb zur Nachahmung, aus dem ihre Kunst hervorgeht, sondern die Nachahmung ist vielmehr die Folge einer intellektuellen Sehnsucht, deren Streben nach den letzten Zielen in den Inhalten der Zeit nicht genügend Nahrung findet und an eine gewaltige Vergangenheit Anschluss sucht, um blasse, aber edle Gebilde hervorzubringen. Dieser Mangel an Bodenständigkeit gesellt dann leicht zu einem ernsten Streben das Süssliche, welches so der peinigende Duft einer künstlichen Nachblüte ist, und nur wo der Widerspruch eines solchen Schaffens als schmerzvolles Ungenügen ins Bewusstsein tritt und zu dem titanischen Ringen eines das Unmögliche möglich machenden Willens wird, gibt er der klassizistischen Kunst einen selbsterworbenen tragischen Inhalt, wie bei Hans von Marées. Sicherlich gehört die Duncan mehr zu den Klassizisten der ersteren Art. Sie ist dann am grössten, wenn in ihr eine jener herrlichsten Gestalten des Altertums, eine Mänade, vom Sockel herabgestiegen zu sein scheint, um ihrem räumlichen Leben auch ein zeitliches zurückzugewinnen. Und zu der Chopinschen Musik, aus der heraus ihr Tanz nicht unmittelbar geboren, mit der er aber in vollkommenen Kontakt getreten ist, verwandelt sie sich doch wieder auch in ein nordisches Wesen, in eine schwebende Sylphide, wie die Iphigenie bei Goethe gleichzeitig als eine Inkarnation des Altertums und als eine deutsche Frau erscheint. Hier hat die Tänzerin auch Phantasie, und ihre sparsame Thematik, die uns sonst bei ihr oft nnbefriedigt lässt, genügt uns nun vollkommen. Es ist überhaupt merkwürdig, wenn auch selbstverständlich, wie sehr bei der Duncan Tugenden und Schwächen, menschliche, technische und künstlerische, eines sind. Die Art ihrer Phantasie deckt sich mit der Art ihrer Technik, die glänzende Dynamik ihres Tanzes mit dem Mangel an Thematik, während das leicht Süssliche ihrer Kunst durch deren imposante Geistigkeit und

durch das tragische Bewusstsein ihres willensstarken Intellektes aufgehoben werden kann, so dass sie in manchen Tänzen doch von der Maréesschen Art erscheint. Sie hat sich wahrlich ihr Verhältnis zur Antike nicht leicht werden lassen, und zeigte sich das Altertum eben noch in einer spirituellen Lieblichkeit, so ragt es im nächsten Moment als ein mächtig klagender Torso in die Gegenwart. Alles, was die Duncansche Bewegungstechnik doch an Energie besitzt, tritt heraus und stellt diesen tragischen Torso hin, dieses Objekt ihres das Unmögliche möglich machenden Willens. Oder ist diesem Willen sein Werk doch nicht gelungen? Und ist seine Tragik vielmehr eine ergreifende „Melancholie des Unvermögens"? Vergessen wir über dieser Frage nicht, dass aus der Duncan die lebendige Kraft, von der unser Buch handelt, hervorgeht: trotz den Bedenken, die wir gerade auch gegen ihre Art der Bewegung äusserten, ist dies eben doch der unsterblich immer wieder gegenwärtige menschliche Körper und seine über jede Vergangenheit sieghafte zeitliche B e w e g u n g, die auch von der Musik nur scheinbar abhängig ist.

Fassen wir das Verdienst Isadora Duncans noch einmal kurz und endgültig zusammen: Die erste Vorkämpferin des modernen Tanzes, seit der auch der Untergang des Balletts datiert, machte sie den Geist des Sports und der Gymnastik, die ganzen Versuche der neuen Körpertechnik Delsartes und seiner amerikanischen Schüler für den Tanz fruchtbar, aber sie verband jenen Geist mit demjenigen des Humanismus, mit der grossen Vorstellungstradition, die wir Griechenland nennen: Mag sie dabei nicht frei von archäologischer Trockenheit und oft ohne selbstschöpferische Eigenart gewesen sein — s i e hat den Körper und seine natürlichsten, vornehmsten und edelsten Gesetze, seine H a r m o n i k, nicht theoretisch, sondern praktisch wiederentdeckt und die aus ihnen abgeleitete Bewegung wenn auch nicht zu thematischem und rhythmischem Reichtum, so doch bis zu einer bewundernswerten, wenn auch etwas akademisch glatten Phrasierung entwickelt. Ihr persönliches Können suchte sie auf die höchstmögliche Stufe zu bringen: damit leitet sie den neuen Solotanz ein, aber es war doch mehr beispielhaft und musste deshalb zur Gründung der ersten Schule führen. Die Leistung der Duncan ist mit ihren Vorzügen und Schwächen ein Anfang, und zwar ein Anfang, der als solcher gar nicht wunderbarer hätte sein können. Die Grenzen ihrer Begabung, die ein kühnes Wollen auf das Didaktische einschränkten, fallen zusammen mit den Grenzen der zeit-

lichen Bedingungen, wie denn überhaupt die Expansivkraft eines Talentes einer gerade vorhandenen menschheitlichen Expansion entspricht. Der ganze delsartisch-amerikanische Schönheitsbegriff basiert auf dem nüchternen Idealismus, welcher Schönheit vollkommen für erlernbar oder für züchtbar hält. Das sichert ihm seinen ungeheuern erzieherischen Wert. Auch das Seelische geht für ihn restlos in der Summe der motorischen Funktionen des Körpers auf, so dass Anhänger dieser Richtung von der psychischen Ladung der Gebärde wie von einem allen Menschen möglichen Willensakte sprechen. Weil damit, trotz der Konsequenz, mit der auch hier das Organische als etwas Maschinelles betrachtet wird, ein metaphysisches Moment angedeutet ist, so ist vielleicht nicht ein bloss mechanistischer, aber doch ein rein energetischer Schönheitsbegriff aufgestellt. So sehr wir diesem den grössten aktuellen Wert zuerkennen, so muss die Tanzkunst uns doch zu einer irrationalen und transzendentalen Schönheit führen.

Es bleibt eine müssige Frage, ob sich die moderne Tanzkunst, wenn wir von einer solchen schon sprechen, nicht auch ohne Isadora Duncan entwickelt hätte. Gibt es denn irgendeinen wertvollen Akt des Weltgeschehens ohne seine Individuation in einer menschlichen Persönlichkeit? Und kann es für eine menschliche Persönlichkeit ein grösseres Lob geben, als dieses, dass sie das einzig Notwendige, Vernünftige, Erforderte getan?

ZWEITES KAPITEL

DER WALZER UND DIE SCHWESTERN WIESENTHAL

Ich bringe der Tanzkunst kein antiquarisches Interesse entgegen, und doch begeistert mich ein Buch, das zum hundertsten Geburtstag Fanny Elsslers erschienen ist: Fanny Elssler, das Leben einer Tänzerin. Das französische Original hat den Grillparzerbiographen August Ehrhard, Literaturprofessor in Lyon, zum Verfasser, die deutsche Ausgabe wurde von Moritz Necker mustergültig besorgt. Das Buch ist in dreifacher Hinsicht von ausserordentlichem Wert. Zunächst bildet es einen der wichtigsten Beiträge zur Geschichte des Tanzes, sodann ist es ein fesselnder Roman von grosser Farbigkeit und nicht zuletzt ein bedeutendes Kulturbild, welches das Europa aus den dreissiger und vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts neu vor uns erstehen lässt. Dokumente die weit zerstreut in vergilbten Zeitungsblättern, Memoiren und Archiven lagen, hat August Ehrhard gesammelt und in einer leichten Darstellungsform flüssig gemacht.

Wir haben heute kaum einen Begriff von der Blütezeit des Balletts, wo eine Tänzerin das sonst so biedere Leben unserer Grossväter tumultuarisch erregen und zwei Weltteile jahrelang in Atem halten konnte. Wir staunen darüber, dass das tänzerisch beschwingte Erdenwallen der anmutigen Frau so weite Kreise zog, Kreise, in denen das Wien der Metternichzeit oder das damalige Paris, London und Amerika lebhafter aufleuchten als im Rahmen mancher Gelehrtenbiographie und manches Geschichtswerkes. Was könnte uns aber die Metternichzeit auch mehr verdeutlichen als die Schilderung eines Liebesverhältnisses, das zwischen Fanny Elssler und einem der charakteristischsten Vertreter jener Zeit spielt, dem berühmten Friedrich von Gentz, der den Kostenaufwand seines sybaritischen Lebens durch die Politik bestritt?

Und was wäre bezeichnender für das Paris jener Tage, als dass seine Bevölkerung durch zwei Ballettänzerinnen in zwei erbittert sich befehdende Lager geteilt wurde, in Taglionisten und Elssleristen, in solche, die für die Entmaterialisierung des Tanzes durch einen nicht einmal schönen, aber zu federleichter Schwebe geschulten Körper, und solche, die für einen vollendet getanzten Ausdruck der Sinnlichkeit und Weltfreude schwärmten? Und das Wort „Amerikafieber" hört für uns auf, ein blosser kulturhistorischer Begriff zu sein, wenn wir bei der Lektüre des Buches eine Fanny Elssler von diesem Fieber ergriffen sehen, wie sie das Land jenseits des Ozeans im Triumph durchzieht, wie sie freudespendend in Gefängnisse und auf Kriegs- und Handelsschiffen einkehrt, wie sie, das Weltkind, zwischen ehrfürchtig sich bildenden Spalierreihen durch eine Kirche schreitet und zu Washington in der Sitzung der beiden Kammern die Abgeordneten durch ihr Erscheinen zum Aufstehen zwingt. Solche Einzelheiten machen den zeit- und sittengeschichtlichen Hintergrund und die davorstehende Gestalt der Tänzerin gleich anschaulich. Aber am meisten Relief erhält Fannys Bild durch dasjenige ihrer Schwester Therese, mit der sie jahrelang gemeinsam auftrat und vor deren angelernter, virtuos akademischer Kunst die ihrige nur um so lebensvoller wirkt.

Etwas wie eine Erklärung für die ganze wunderbare Erscheinung Fanny Elsslers liegt in ihrer Herkunft. Die verschiedensten österreichischen Stämme vereinigten sich in ihrem Geschlecht, und ihr Vater war der unentbehrliche Notenkopist und Intimus Joseph Haydns. So gab Österreich sein Bestes her für Fannys Blutsbeschaffenheit und stellte ausserdem als Schutzpatron seinen grössten musikalischen Genius an ihre Wiege, damit seine erdenseligen Töne in dem holden Kinde Fleisch und Blut würden. Zwar musste auch Fanny Elssler das Schicksal erleben, eine Zeitlang von ihren Landsleuten verkannt zu werden, aber später galt sie als ein „Wahrzeichen Wiens", auch nachdem sie längst die Tanzschuhe abgelegt hatte. Denn Fanny schied auf dem Höhepunkt ihres Ruhmes und ihres Könnens von der Bühne. Dieser kluge Takt, im rechten Augenblick Verzicht zu leisten und auf dem Schauplatz der Kunst sich nicht selbst zu überleben, spricht am schönsten für die Kraft ihrer Menschlichkeit. Es gehörte freilich das stolze Bewusstsein dazu, welches der Virtuos niemals haben kann, dass ihrem blossen Dasein dieselben Wirkungen innewohnten wie ihrem Tanze. Sie hat es bewiesen, da ihr Privatleben bis zu ihrem hohen Alter und bis zu ihrem

Tode Anmut und Kultur, Heiterkeit und Herzensgüte ausströmte, als längst die Zeiten vorüber waren, wo Tauben an seidenen Zügeln auf die Bühne flogen und ihr Gedichte zu Füssen legten, die Zeiten, wo man ihr in Russland ein Armband im Werte von dreitausend Silberrubeln überreichte und Greise wie Kinder, Ballett wie Orchester gleich ihr in Tränen ausbrachen, die Zeiten, wo man Kleiderstoffe, Omnibusse und Lokomotiven nach ihr benannte.

Dies schöne Alter ist der Schlüssel für das Geheimnis Fanny Elsslers. Das enthusiastische Publikum hatte geglaubt, es werde durch die Akrobatik begnadeter Beine, durch einen wohlgebildeten und fabelhaft beherrschten Körper und durch ein hübsches Gesicht zu solchem Jubel hingerissen. In Wahrheit war es aber die seelische Macht einer seltenharmonischen Persönlichkeit, die solches bewirkte. Nur dadurch wird etwa die überschwengliche Szene begreiflich, die aus Fannys amerikanischer Zeit berichtet wird, dass eine Frau ihr Kind der schönen Tänzerin zum Kusse reichte, damit das Kind gegen die Sorgen und Kümmernisse des Lebens gefeit werde.

Wir können uns heute Fanny Elsslers Catschutscha oder Krakowiak nicht mehr rekonstruieren. Ihre Tänze hätten auch heute nicht mehr die Kraft wie damals, als sie politisch zerfallene Völker verbrüderten. Das Ideal des Spitzentanzes ist unwiederbringlich dahin, und selbst die schönste Tänzerin könnte uns in Fannys Schnürleib keine Träne mehr entlocken. Für uns ist das Wiedererwachen der Tanzkunst eine neue, brennende Frage nach der körperlichen Würde des Menschen, nach der allgemeinen Kultur unseres inneren und äusseren Wesens, zu dessen symbolischem Ausdruck auch in unseren Gliedern erhabene Möglichkeiten liegen. In unserer Zeit, wo zudem die geistige und sittliche Selbständigkeit der Frau errungen wird, halten wir auch nicht einmal mehr bei einer Tänzerin solche Kinder wie diejenigen, die Fanny zwei leichtsinnigen und rasch vorübergehenden Liebschaften verdankte, für — wie unser Buch sagt — unbedingt notwendige Nebeneinkünfte des Berufes. Und doch hat die Gestalt Fanny Elsslers noch immer eine vorbildliche Bedeutung. Es haftet unserer neuen Tanzkunst recht viel Dilettantismus an. So schätzenswert dieser Dilettantismus ist, da wir, der Ausdruckskraft des menschlichen Körpers völlig entwöhnt, uns natürlich an den einfachsten Bewegungen entzücken können, so wichtig ist es doch für die Weiterentwicklung der Tanzkunst, sich, etwa durch Fanny Elsslers Beispiel einer täglichen Übung und Schulung aller Glieder,

zu wirklicher Arbeit anleiten zu lassen. Ferner kann Fannys Temperament, das ihr einzig ihre hinreissende Kraft verlieh, ein Gradmesser für die Berufung zum Tanze sein. Nicht zuletzt aber bleibt die Lauterkeit und Wärme ihrer edlen Persönlichkeit ein zeitlos voranleuchtender Stern für alle, die auf neue und wandelbare Art das Ziel erstreben, im Tanze sich und andere zu befreien. Wer aber im Tänzerschritte aus Wien her kommt, dem vor allem sollen die guten Geister des Bodens, der Fanny Elsslers Heimat war, hold sein, damit sie sich, reiner und befreiter von Irrtum und Mode, neu uns offenbaren. Ich denke an die Schwestern Wiesenthal.

Der Rundtanz bedeutete den eigentlichen Verfall der Tanzkunst, wofern wir eine solche als bis daher vorhanden annehmen wollen. Jedenfalls war selbst in der Gesellschaft die Tanzbewegung noch so lange ein Schauspiel gewesen, wie sie von wenigen Begabten ausgeführt wurde. Nachdem aber im Rokoko zum letzten Male, wie in der Antike und der Renaissance, ein einheitlicher Stil eine ganze Zeit durchdrungen hatte, begann die Epoche der Literatur, der Wissenschaft und Technik und der Verbürgerlichung, und die zunehmende Vergeistigung schaffte die Phantasie des Körpers ab. Der Tanz suchte jetzt nicht mehr, über die Allgemeinheit erhöht, den Sinn dieser Allgemeinheit in einem Bewegungsschauspiel auszudrücken, sondern wurde zu einem allgemeinen geselligen Vergnügen. Doch wie fast jeder Verfall in gewissem Sinne zugleich eine Erfüllung ist, so ist auch der Walzer*, was man immer gegen ihn sagen mag, eine ungeheure Steigerung aller vorhergehenden Tanzräusche, wenn auch nicht für den künstlerischen, so doch für den soziologischen Betrachter. Mit dem Unterschied zwischen Zuschauern und Ausübenden hebt er den Unterschied zwischen Volkstanz und Salontanz und, was noch viel mehr bedeutet, denjenigen zwischen den Gesellschaftsklassen auf. Alle Schranken fallen, das Dionysische des Tanzes hat niemals seine Macht so bewiesen wie durch den Walzer. Jetzt tanzt jeder, und jeder mit jedem, und alle zugleich, und doch zu Paaren. Und in ewigen Drehungen wirbelt es durch den Saal, kein anderes Gefühl übriglassend als dasjenige Brust an Brust und die Freude nicht an fremder, sondern an der eigenen Bewegung und Eleganz. „Seid umschlungen, Millionen!" und: „Ich drehe mich!" „Freiheit, Gleichheit,

* Vgl. über ihn und den gesamten Tanz der Vergangenheit das grosse Werk von Oskar Bie „Der Tanz".





GRETE WIESENTHAL. ZWEI HOLZ-
SCHNITTE VON ERWIN LANG
Mit Genehmigung von Erich Reiß

Brüderlichkeit!" Was keiner Revolution gelang, ist ihm gelungen. Der Dreivierteltakt bezwang die ganze Welt. Das Demokratische, das Bürgertum, das Gemüt hatten gesiegt. Aus Mozarts Tanz aller Gestirne hatte sich die kleine Menschenerde losgelöst, drehte sich nach dem Wiener Fiedelbogen, und die holde, lachende und weinende Erdennähe Johann Strausscher Musik ist nie wieder zu vergessen. Der sprödeste norddeutsche Meister, Johannes Brahms, huldigte ihr.

Was der Tanz als Walzer an gewollter Bewegungsplastik, diesem seinem eigentlichen Gestaltungsmoment, einbüsste, das ersetzte er, so gut es ging, durch die unwillkürliche Schönheit malerischer Werte. Und wenn er auch keine Zuschauer braucht, so kann sich das Auge doch an dem Rausche der wirbelnden Menschen, der im Taumel zerfliessenden Gruppen, des stiebenden Lichtes sättigen. Die unerhörte Popularisierung der Tanzfreude, ihre geradezu epidemische Verbreitung, den Tanzrausch als eine internationale Massenpsychose, vermochte der Walzer nur durch den Umstand, dass sein Rhythmus einen Bewegungsimpuls von einer nie dagewesenen Zündkraft enthält, dass er die rhythmische Formel der allgemeinen Tanzlust ist. Diese Formel beschränkt die Ausgestaltung der Bewegungsmöglichkeiten auf den einfachsten, fasslichsten Kanon und erlaubt doch innerhalb ihres knappen Rahmens alle nur erdenklichen Nuancen des persönlichen Empfindens, eine Erlaubnis, die mit zunehmender Tanzfertigkeit mehr und mehr zu einer faszinierenden, hundertfältigen Forderung wird. Und was vom Walzer als Bewegungsspiel gilt, das gilt von ihm als musikalischem Gebilde in erhöhtem Masse. Denn nur, wenn er erklingt, wenn er Musik wird, entfacht der Dreivierteltakt Sinne und Glieder, und von der Tanzlust, die er bei Millionen Menschen säte und erntete, hat er sich genährt, so dass sie in den klassischen Melodien eines Johann Strauss konzentriert enthalten, ja über sich selbst hinausgelangt ist, d. h. in ihnen viel freier, bewegter, ausdrucksreicher lebt als in allen drehenden Paaren.

Wenn der Walzer, so reich er an Empfindung sein kann, infolge des Umstandes, dass er ein geselliges Vergnügen statt eines Tanzschauspiels und in bewegungsplastischer Hinsicht sehr eingeschränkt ist, Empfindungen nicht gestalten kann, wenn er darum ästhetisch banal ist, wenn es unmöglich ist, dass der ganze Reichtum einer hochstehenden Körperkultur in ihn einströmt, in ihn, der durchaus ein Produkt bürgerlichenger Gemütskultur ist, so hat sich doch viele Generationen lang alle Freude an allgemeiner Körperbewegung nahezu ausschliesslich in ihn

gerettet, so dass er eine Tradition, so dass er ein Bewahrer, ein Akkumulator, ja, ein Symbol dieser Freude und aller mit ihr identischen und assoziierten seelischen Empfindungen wurde.

Heute wurde der Gesellschaftstanz längst mehr und mehr aus einem geselligen Recht zu einer gesellschaftlichen Pflicht. Die Allgemeinheit empfand die paar noch üblichen Reigentänze, ob man sie nun Française, Menuett oder Quadrille nennt, was auf korrekten Bällen der zunehmende Mangel an Disziplin erkennen lies, als veraltet oder löste sie im Fasching zum grössten Teil in die Erotik der Dreher auf, während die künstliche Züchtung gesuchter, mit bombastischen Namen versehener und widerlich geschmackloser Grotesktänze nur zu kurzlebigen Sensationen für eine Saison führt. Der ganze bestehende Gesellschaftstanz würde sich im tollen Flackern amerikanischer Schlager und Niggertänze bald zu Tode getanzt haben, wenn nicht der Walzer alle jene Erfindungen überdauerte. Aber diese seine sterile Ausschliesslichkeit, welche wie Inzucht und Entwicklungslosigkeit anmutet, hat das erotische Moment, das im Walzer enthalten ist, als Selbstzweck hinausgestellt und lässt den Walzer nur noch dazu dienen, den durch die Sitte erschwerten Verkehr der Geschlechter zu erleichtern, zumal das Bedürfnis nach Körperbewegung endlich auch für das weibliche Geschlecht in Sport und Gymnastik eine ungeheure Expansion erfährt. Letzteres allerdings hatte auch wieder eine erstarkende Rückwirkung auf den Tanz. Auf Künstlerfesten wenigstens regte sich die Tanzfreude eine Zeitlang in einer neuen, eben vom Sport beeinflussten Weise. Der Walzer wurde dann zum „offenen" und „freien" Walzer, er strebte nach freieren Bewegungen und Verschlingungen, neuen Figuren und Gruppenfolgen, er suchte die reicheren Bewegungsmöglichkeiten des Sports und der Gymnastik in sich aufzunehmen und nach der Seite der Phantasie zur Darstellung festfroher Verbrüderung weiter zu entwickeln. Doch wurden diese Ansätze zur Individualisierung des Massenwalzers ebenso schnell von dem Gedräuge der heiter überfüllten Tanzsäle und später von den Schiebetänzen wieder verschlungen. Denn ein Faschingsfest ist kein Fest im Sinne einer Repräsentation, und die Phantasie kann hier nicht selbstherrlich werden, da sie sich dem zwar urgesunden, aber an sich nicht schöpferischen, rein dionysischen Zwecke unterordnen muss, den erotischen Trieben ein heilsames Ventil zu schaffen.

Immerhin: Sahen wir in der Degeneration des Walzers nicht doch untrügliche Anzeichen für eine Regeneration der Tanzkunst? Unser

ästhetisches Bewegungsbedürfnis wird durch den Walzer nicht mehr befriedigt, und doch ist er noch vorhanden, als eine allgemeinverständliche, von Generationen geschaffene, mächtige Konvention, überragt zudem von einer Musik, die ihren jugendlichen Zauber nicht einbüsste und die mit der gleichsam in ihr enthaltenen Forderung nach Höherem, als Drehen und Schleifen, der Entwicklung voranleuchtet. War dies nicht der gegebene Augenblick für den Walzer zu seiner Auflösung, d. h. zu einer ungeheuern Erweiterung seiner selbst, durch die er aus dem bloss Sozietären herausstrebt und Kunst wird? Gerade da der Tanztrieb unserer Tage nicht ohne weiteres in einen neuen Typus des Festes zu münden scheint, da er wohl an die edelsten Bestrebungen einer neu erwachten Körperkultur Anschluss sucht, ohne sich doch auf neue Weise zu soziologisieren, kann er sich, an einer Hemmung also, zur Kunst individualisieren und als Einzelleistung hervortreten.

Unsere wieder allgemeiner werdende Körperkultur ist dasjenige, was uns an die Entwicklung einer Tanzkunst glauben lässt, weil sie die Resonanz für die Werke dieser Kunst bildet. Und doch ist es kein Zufall, dass zum Beginn der neuen Körperkultur, da sie noch weniger, als sie es heute ist, erstarkt war, diese Resonanz eine Verstärkung in der weiteren Resonanz der durchs Blut gesicherten Konvention des Walzers suchte. Die traditionelle Symbolik der Walzerbewegungsform und die ungenützten Möglichkeiten der Walzermusik — das waren die mächtigen Hebel für die Kunst der Wiesenthals. Die drei Schwestern stammen aus Wien, dem Wien des Johann Strauss, das den Walzer zur höchsten Blüte brachte, der Stadt, wo sich das deutsch Gemüthafte unter keltischen und jüdischen Mischungen nach dem Formalen verfeinerte, und dem Wien der Fanny Elssler, deren äusseres Erbe sie insofern übernahmen, als sie selber aus einer Künstlerfamilie stammen und vom Ballett herkommen. Aber dem Ballett verdanken sie nur das Mass von Körperschulung und Künstlichkeit, welches das, was in ihnen Natur war, zur Kunst steigerte, während das grosse erzieherische Beispiel der Duncan sie von der ballettmässigen Unnatur befreite. Vielleicht hatten sie die Duncan gar nicht gesehen, aber soweit sie deren Einfluss brauchten, lag er bereits in der Luft, und wenn sie, gleich der Duncan, ihre Arme frei bewegten, so war das eine Genesung von der Schule, die sie hinter sich liessen. Dennoch darf man ihre Tänze nicht an den Forderungen einer Duncan messen, denn ihr künstlerisches Ereignis bestand darin, dass sie, ohne einzig alle diese Forderungen er-

füllen zu wollen, sie doch nicht negierten, ebensowenig wie die Forderungen des modernen dekorativen Geschmacks, sondern sich von beiden als von einer zeitgemässen Gesinnung tragen liessen, im übrigen aber zwischen Vergangenheit und Zukunft eine Tradition naturnotwendig zur Gegenwart erneuerten.

Als die drei noch schwesterlich Vereinten zum ersten Male tanzten, war Berta, die Jüngste, menschlich und künstlerisch zu unentwickelt, als dass man von ihrem Talent einen Eindruck erhalten konnte. Sie war das dritte Rad am Wagen, das ihn vervollständigte, ohne seine Fahrt zu stören. Kurz darauf wurden sie alle drei von Max Reinhardt für die Pantomime Sumurun engagiert. Das moderne Theater, vom Geschmack des Publikums geschäftlich abhängig, kann seiner Natur nach höchstens ein Gradmesser des allgemeinen Kulturniveaus, aber nicht so sehr ein Motor und Regulator der Kultur sein. Und so ist auch Reinhardt, dieser grosse Regisseur, viel zu ausschliesslich Theatermann, als dass er unter den von der Zeit ihm gebotenen wirksamen Bühnenelementen irgendwelche auf Kosten der anderen verschmähen oder bevorzugen sollte. Seinem grossen Witterungsvermögen ist aber die Fruktifizierung der heutigen Tanzbestrebungen für die Bühne nicht entgangen, und darum haben auch in dieser Hinsicht viele seiner Regietaten Perspektiven eröffnet. So liess er in einer Shakespeareschen Komödie die Verwandlungen bei offener Szene vor sich gehen und die Darsteller sich selber an der Auswechselung der Requisiten tanzend beteiligen, was der heiter unwirklichen Kunstwirklichkeit der Dichtung wundervoll zugute kam, und bei einem Molièreschen Stück löste er den peinlichen Schluss vom hereingefallenen Ehemann in den sichtbar gewordenen wirklichen, aber ungeschriebenen Schluss der Dichtung auf, nämlich in ein Menuett, bei dem die Gattin tanzend von Hand zu Hand ging, und es liessen sich diese Beispiele noch durch viele andere vermehren. Aber vor allem stellte er mit Friedrich Freksas Sumurun zum ersten Male wieder die Pantomime als reine Kunstgattung auf die Bühne, nämlich eine Pantomime, bei der nicht psychologische Gebärden notdürftig das leider fehlende Wort ersetzen, sondern alles buntes Abenteuer wird, das vor lauter atemloser Freude an sich selber nicht zum Wort zu kommen scheint. Natürlich sind unsere heutigen Schauspieler der meisterlichen Ausführung eines solchen rhythmischen Bewegungsspieles nicht fähig, es liesse sich auch bei den vorhin erwähnten Beispielen in der Ausführung alles viel vollkommener denken, aber An-

sätze sind gegeben, wenn Reinhardt, diese starke, an den Erfolg gebundene, unreformatorische Kraft, später seine Publikumswirkungen auch lieber auf das grässliche Ballettgezappel englischer Tanzgirls stellte. Ob wenigstens die Drei-Einheit der Wiesenthals in den ersten Sumurunaufführungen eine vollendete pantomimische Verschmelzung von Tanz und Schauspielkunst bedeutet hat, weiss ich nicht, da ich sie nicht erlebte. Ich sah in Sumurun nur Else Wiesenthal, als Haremsdienerin, und diese war in der Tat fähig, jeden Augenblick gleichzeitig handelnde Figur und Tänzerin zu sein. Mit vollendeter Anmut erhob sie jede Gebärde in das Reich des Rhythmischen, und als sie nur tanzte, war der Tanz doch keine Einlage, sondern eine lyrische Steigerung ihres dramatischen Spiels. Sie war in ihrer Rolle so gut, dass man fast an ihrer eigentlichen Berufung zum Tanze zweifelte und sie mehr für eine Schauspielerin hielt, als solche freilich für einen fortgeschrittenen Typus, der durch den Tanz hindurchgegangen ist. Und man sah, dass eine Erneuerung des Balletts, auch auf den erhöhtesten Grundlagen, nicht mehr möglich ist, dass jeder Schauspieler ein Tänzer sein müsste und jeder Bühnentänzer ein Schauspieler und dass selbst dann, wenn sich ein Theaterspiel auf die oberste Stufe der Tanzkunst erhebt und dort von Spezialisten aufgenommen werden müsste, diese als wahrhaft künstlerisch gebildete Menschen mit dem Sinn des ganzen Werkes und seinem Gesamtrhythmus vertraut zu sein hätten. Später ist auch Grete noch in Pantomimen aufgetreten, und in Richard Straussens Ariadne hat sie in Stuttgart den Küchenjungen dargestellt. Aber da dies alles nur an bestimmten Plätzen zu sehen war, konnte ich es nicht verfolgen. Inzwischen hatte sich Grete längst von den beiden anderen getrennt. Vielleicht trieb sie ein steiler Ehrgeiz dazu, jener heilige Berufungswahnsinn, überhaupt die einzige zu sein, und man konnte schon frühzeitig ahnen, dass vielleicht jede der Schwestern Wiesenthal, wenn sich auch die Jüngste zu einer Individualität auswachsen sollte, einmal ein Kapitel für sich und das Grete Wiesenthal überschriebene das bedeutendste sein würde. In der Allgemeinheit lebt aber wohl das Bild der drei Vereinten fort, weil es im entscheidenden Augenblick ein Bild erfüllter Sehnsucht nach Tanzkunst war, wenn auch vielleicht von diesem Bilde nur Grete und Else in lebendig gebliebenen Erinnerungsfarben zurückleuchten.

In den ersten Tänzen ihres Programms gaben die Mädchen gleichsam ihre Karten als modern denkende und fühlende Nicht-Balletteusen

ab. Sie tanzten Chopin, und zwar in der erklügelten antikischen Manier der Duncan, um zu zeigen, dass sie sich ihre Köpfe zerbrochen hatten in der Suche nach geistreichen Gedanken, die denen der berühmten Meisterin nicht nachstehen sollten, dass sie mit dem ernsten Rüstzeug moderner Tanzästhetik beschwert waren und dadurch die Öffentlichkeit von dem Gediegenen ihrer Kunst zu überzeugen hofften. Und diese Tänze haben vielleicht auch die nachfolgenden Walzer nach Schubert, Lanner und Strauss gegen Missverständnisse gedeckt. Aber nur die Walzer hatten den alten, ewig neuen, bei der Duncan vermissten Wert, aus der Natur, aus Impuls und Emotion zu strömen. Ein atmender Jubel brach los, wenn die Schwestern ihre Arme entbreiteten, darunter kleine Flaumschatten aufhuschten, wenn wilde Wirbel in das leichteste Wiegen überglitten oder zum Sprunge hochschnellten, so dass die schlanken Füsse bei der Ankunft mit gestrafften Sehnen schräg den Boden berührten, bis sich der Tumult wieder im Glücksmass des Dreivierteltaktes himmlisch ausglich. Und Johann Straussens Weisen, nach denen sich Generationen im Rundtanz selig gedreht, leuchteten nun in glanzvollerem Jubel denn je, weil sie sich zu einer höheren und ihnen gemässeren Bestimmung hinaufgefunden hatten, weil sie, unwandelbar treu den lustreich bewegten Leibern, von den süssen Drehern und Schleifern sich zum Schauspiel gestalteter Bewegung erheben und dabei statt der Luft der Ballsäle Sonne uud Wind, Blumenduft, Vogelsingen und Quellenrauscheu in sich trinken durften.

Else Wiesenthal tanzt die „Rosen aus dem Süden". Sie wirft die drehenden Kreise dieses Walzers weit von sich weg, dass sie in grossen Kurven den Raum durchschneiden und sie selber, alles von ihr ausgehende wilde Leben beherrschend, in und über ihnen ruht, mit voller, sinnlicher, kranzgeschmückter Reife und menschlicher Güte. Grete Wiesenthal tanzt „An der schönen blauen Donau". Zuerst, bei der Introduktion, kauert sie in ihrem knappen wellengrünen Gewand, eine Nixe, am Boden, in ihrem offenen goldbraunen Haar wie in Fluten begraben. Dann erhebt sie sich langsam, nach den Takten des Themas, während sie mit den Händen die Luft wie unsichtbares Wasser schöpft und formt, als würde sie zwischen diesen Fingern zu rieselnden Blütenkelchen. Und wenn sie sich nun dreht, so scheint sie alle Kreise, die im Raume leben, konzentrisch in sich hereinzuziehen, wobei ihre Gestalt immer schmaler und an sich gerissener wird, bis die Bewegung aus ihr emporzüngelt wie eine verzehrende Flamme. Ja, sie verzehrt sich im Tanze,

ihr ist Freude gleichbedeutend mit Schmerz, so dass der Tanz einen tragischen Widerschein über ihr herrliches Gesicht wirft, das auch dann noch anmutig ist, denn sie hat gar nichts Krampfhaftes, sondern auch in Ekstase und Tod die reine, heitere Lyrik eines fröhlichen Bereit- und Befreitseins.

Wer aus dem eigenen Gefühl, das er beim Tanzen hat, die höchste Möglichkeit eines „freien" und „offenen" Walzers als Ahnung und Sehnsucht kennt, der konnte hier deren eigentlichste Erfüllung erleben. Die unsichtbare Form, die über der Tanzlust einer rein triebhaften Massenbewegung viele Generationen hindurch schwebte, wurde sichtbar in einem Reichtum von Formen, die alle doch durch den konzentrierenden Rhythmus des Dreivierteltaktes gemeistert waren. Ein altes, gesellschaftliches Empfinden individualisierte sich in Kunst, welche durch diese ihre Herkunft doch typisch und allgemeinverständlich ist. Der Geist des Balletts hat eine einmalige letzte Verjüngung erfahren, indem er den Rausch der gesellschaftlichen Massenbewegung des Walzers an sich riss und zur Kunst erhob.

Was später Else und Berta, ohne Grete, zusammen machten, hat die Erwartungen nicht erfüllt, sondern es enttäuschte im ganzen. Im einzelnen war gewiss manches sehr reizend, und Else erschien immer noch als eine Frau von viel Talent, ob sie nun mit komischem Puppengesicht, halb Marionette, halb Schulmädel, einer Polka hübschen Humor verlieh oder in einem Walzer von Sibelius, schwarzgewandet, die abwehrende Tragik der schönen und doch so bitter-schweren Reife tanzte. Aber vielleicht erfreut sie sich gerade der Mannigfaltigkeit ihrer schönen Gaben auf Kosten einer einheitlichen Direktive, und vielleicht ist ihre menschliche Gutmütigkeit, die aus ihrer Treue gegen Berta spricht, identisch mit ihrem Mangel an bewusstem Künstlertum. Mir scheint, dass, wie Else später von Berta, der, wie wir mehr und mehr sahen, wenig talentvollen, unter sich herabgezogen wird, sie früher von Grete über sich hinausgehoben wurde. War also Gretes Genie der Spiritus rector der drei? Oder rührte unsere Enttäuschung durch die beiden daher, dass nur wir uns gewandelt hatten? Das wäre sehr gut möglich, denn was haben wir alles seit dem ersten Auftreten der Wiesenthals gesehen, und wie haben wir dadurch unser Urteil geschult. Sind also auch die Wiesenthals schon historisch geworden, und ist es dann nicht besser, wenn wir die herrliche Erinnerung an sie pietätvoll hüten, statt dass wir den Versuch machen, sie noch einmal aufzufrischen?

Dies müsste vielleicht alles zugegeben werden, falls uns auch Grete enttäuschen sollte, obwohl es natürlich auch denkbar ist, dass ihre Kraft sich gleichblieb, während die der anderen nachliess. Jedenfalls lehrte uns Gretes neues Auftreten im Berliner „Wintergarten", dass sie die Alte geblieben war. Sie tanzt im Rahmen eines Variétéprogramms die „Frühlingsstimmen" von Johann Strauss, Liszts zweite Rhapsodie und ihre „Blaue Donau", und noch in die dumpfsten Seelen fällt ein Strahl von Schönheit, denn was hier Wirklichkeit wurde, hat jeder Mensch mehr oder weniger, flüchtig oder stark, bewusster oder unbewusster empfunden, wenn ein Walzertakt sein Ohr traf oder seinen Fuss bewegte. Die weitwirkende, volkstümliche Kraft, die ein Uhland oder Eichendorff durch ihren Anschluss an das Volkslied erreichen, hat hier der Kunsttanz durch den Anschluss an den Walzer erreicht. Aber darüber hinaus finden wir in ihm doch zunächst und vor allem Grete Wiesenthal. Sie ist in des Wortes vollster Bedeutung eine Natur, und eine beliebte poetische Floskel wird bei ihr zur Wahrheit: dass sie wie Wind und Welle, wie Bäume und Blumen tanzt. Doch leidet darunter die Kunst nicht, sondern es will nur besagen, wie gewachsen, wie einfach, selbstverständlich und notwendig alles an ihren Tänzen ist. Da erhebt sie sich in ihrem Federkleide mit den „Frühlingsstimmen" immer wieder zu jubelndem Flug, aber immer wieder stockt und hemmt ihn scheue Flügellahmheit, und wo in der Rhapsodie leichter Takt und wilder Wirbel, bäuerliches Stampfen und selbstvergessene Klage scheinbar übergangslos einander ablösen, da könnte doch keine Kleinigkeit anders sein, so tief waltet der Zwang des Blutes als Zwang und Freiheit der Form. Qual wird Andacht, Schwermut wird Freude, ungenügsame Sehnsucht wird selbstsicheres Glück, und umgekehrt, denn schmerzvoll lächeln alle Gegensätze.

Gewiss vermag nicht jeder in Grete Wiesenthals künstlerisch-kindlicher Unschuld die ganze menschliche Tiefe zu entdecken, und doch offenbart sich der Ernst des Lebens um so allgemeiner, je mehr er sich in ein Spiel verwandelt. Mit gütiger, zerbrechlicher Frauenhand nimmt sie das Fähnchen, das sie bei der Introduktion zu den „G'schichten aus dem Wienerwald" verschleiert, von dem süssen Gesicht, welches wie ein weher und sanfter Mond aus der Wolke lächelt, in die sie sich am Ende des Tanzes wieder zurückzieht, eine grosse kleine Diva, die doch vom Ruhm nichts wissen will, eine Weltdame, die doch die Welt nicht kennt, eine Prinzessin aus der Wiener Vorstadt, ja sogar ein bisschen





GRETE WIESENTHAL. ZWEI HOLZ-
SCHNITTE VON ERWIN LANG
Mit Genehmigung von Erich Reiß

Theaterprinzessin auf Draht und doch die ganze köstliche Natur, die nur ein Kinderauge aus Pappe, Gaze und Flitter zu zaubern vermag. Sieht doch Johann Strauss wie ein ungarischer Husarenhauptmann aus und ist doch zugleich ein weltfremder Träumer, wie in seinen kavaliermässigen Walzern und hinter ihrer sporenklirrenden oder frackschössigen feschen Gesellschaftlichkeit nur desto echter die Donauwellen und der Wienerwald, ja, die Quellen der Musik und Gestirne rauschen und klingen. Der Grad der Volkstümlichkeit ist in gewissem Sinne, so leicht dieser Sinn missverstanden wird, ein Grad der Grösse. Man darf mit Grete Wiesenthal nicht über Einzelheiten des Geschmacks und ein gelegentliches Misslingen rechten, auch ihr Versagen ist noch ergreifend. Sie ist eine Tänzerin, und zwar die einzige, wie aus den Zeiten der Fanny Elssler, ein schönes, ernst und heiter strahlendes Wesen, dessen Tanz nicht Selbstzweck, sondern die Offenbarung einer seltenen und köstlichen Persönlichkeit, nur die natürliche Fortsetzung und Manifestation eines beglückenden Menschseins ist, in dessen Körper, an dem die eigene Glut und das Darben der Kriegsjahre zehren, der Wienerwald, eh ihn die Armut als Brennholz zusammenstiehlt, noch einmal seine Märchen rauscht und die Wellen der Donau, bevor das alte Kaiserreich versinkt, noch einmal, völkerverbrüdernd, Musik und Tanz in den untergehenden Himmel sprühen.

DRITTES KAPITEL

RUTH ST. DENIS, SENT M'AHESA, RITA AUREL

Isadora Duncan hatte die Tanzkunst, an deren Werden sie glaubte, auf jenen breiten Grund gestellt, den wir mit dem Schlagwort Körperkultur bezeichnen und der von den lebenzeugenden Säften wacher Zeitforderungen strotzt. Wuchs nun die neue Kunst, so musste sie von diesen Säften durchdrungen werden und mit jeder Bemühung um Gesundung des Geistes durch Gesundung des Körpers verwurzeln, und in der Ferne war ein Horizont gezogen, an dem ein Bild des Griechentums auftauchte, aber eines Griechentums, welches Zukunft, wenn auch die Projektion dieser Zukunft in die Vergangenheit, war, so wie dem unendlichen, vorwärtsgerichteten Vollkommenheitsdrang der Menschheit das unerreichbare Ziel als rückwärtsliegend, als ein längst verlorenes Paradies erscheint. Jedenfalls lebte unser uralter Tanzinstinkt nun nicht mehr in Abstraktionen seiner selbst und konnte auch nicht mehr in die Gefahr geraten, abseits von den klaren Bedürfnissen unserer Gegenwartskultur zu wuchern. Dennoch konnte und wollte er, der endlich wieder aktuell gewordene, nicht an der nüchternen Gleichung von Rationell und Ideell und einer praktisch gewordenen Sehnsucht Genüge finden, sondern er drängte nach Emanationen und nach Anschluss an Emanationen. Noch war die Tanzfreude des Walzers allgemein, und mit der Musik, welche, aus dieser Freude geboren, sie immer wieder neu gezeugt hatte, war ein Element gegeben, das oft genug das banale Vergnügen der Massendrehungen weit unter sich zu lassen schien und darinnen sich dieses Vergnügen zu einer von uns verstandenen und geliebten Kunst emporläutern konnte: in den Tänzen der Wiesenthals. Und noch eine andere Möglichkeit des Anschlusses war dem Kunst-

bedürfnis unseres Tanzinstinktes gegeben: die Tänze des Orients. So wenig und in so korrumpierten Bruchstücken wir sie kennen, so verdanken wir ihnen doch die Vorstellung, dass der Körper mehr sein kann als ein Ausdrucksmittel spontaner Lebensfreude, auch mehr als der gesunde Bürge eines gesunden Geistes, nämlich der edelste Mitwisser des Geistes und seiner Geheimnisse.

In solchem Sinne an den Orient als an eine Tradition den Anschluss gesucht und gefunden zu haben, ist das Eigentümliche der Ruth St. Denis, und sie brachte ihn zugleich in Form von Szenerien und Statisten auf die Bühne. Auf das Publikum tat das mächtige Mittel der Illusion seine nie versagende Wirkung, aber wir möchten entscheiden, ob ihre grosse Kunst das immerhin fragwürdige Element der Ausstattung und Kulissen so belebte, dass auch dieses zu einer rein glühenden Atmosphäre wurde, welche die Tänzerin trug, oder ob wir die Ausstattung über der Kunst vergassen, aber wir können es nicht entscheiden. Und das mag eiu Zeugnis ablegen für diese Kunst. Daneben verschwindet die untergeordnete und lächerliche weitere Frage, die ebenfalls durch diese Palmen, Tempel, Strassen und Hindus hervorgerufen wurde, ob das „echte" indische Tänze seien oder nicht. Denn was schön ist, ist immer echt, aber seine Echtheit kann nur im Schönen liegen und nicht in Historie und Ethnographie. Die szenischen Mittel des Theaters und Variétés liehen hier einen romantischen Rahmen her, dessen indisch-exotische Färbung zu sagen schien, dass er ein Reich des Fremden und Wunderbaren umschliesst, und mag der Rahmen sein wie er will — die Tänzerin lebt in ihm; ihre gemalte braune Haut ist echter als ihre wirkliche, die unfassbare statuarische Ruhe ihres Gesichtes, wenn sie als Götzenbild thront, ahmt weniger das Dargestellte nach, als dass sie vielmehr dieselbe Seele hat wie das, was hier Maske ist, und wenn ihre Arme und Hände Schlangen sein sollen, so sind sie es nicht so sehr im Sinne eines Abbildes wie in dem eines Urbildes. Gewiss, diese Tänze: wie sie langsam schreitend mit einem Weihrauchbecken kommt, wie sie gleichzeitig Schlange und Schlangenbeschwörerin ist, wie sie als Bild der Göttin reglos sitzt, sich dann erhebt und alle Ausdrucks- und Schnelligkeitsstadien bis zum rasendsten Wirbel und Taumelrausch durchlebt, um zuletzt wieder reglos zu thronen — sie wirken schon durch ihre stofflichen Bestandteile auf impressionable Naturen, und wenn Schriftsteller Stimmungsbilder aus ihnen abgeleitet haben, so möchte das manchem gegen sie sprechen, während es in

Wahrheit weder gegen sie noch für sie sprechen darf, denn ihr eigentlich tänzerischer, also künstlerischer Wert beruht mit einer Ausschliesslichkeit auf der Bewegung, wie es vor Ruth St. Denis ganz unerhört war.

Wir haben uns heute vielfach gewöhnt, bei der kritischen Wertung von Kunstwerken von den Gesetzen des jeweiligen Materiales auszugehen. Eine wie starke Waffe wir damit gegen die Afterkunst gewonnen haben, so dürfen wir doch das in manchem Betracht Fiktive dieses keineswegs erschöpfenden Verfahrens nicht übersehen. Jedes Kunstwerk ist viel entmaterialisierter als materialgerecht. Allein das erstere braucht das letztere nicht auszuschliessen; darin eben beruht der starke polemische Wert einer Kritik, die vom Material ausgeht. Wenn wir etwa die Entmaterialisierung prüfen, die das Ballett zweifellos zustande bringt, so zeigt sie sich uns als auf einer rohen Missachtung der vornehmeren Gesetze ihres Materiales beruhend, auf einer rein mechanistischen Auffassung des menschlichen Körpers, deren charakteristisches Resultat die äusserste Schnelligkeit der Bewegung ist. Bei Ruth St. Denis dagegen ist der Körper statt eines seelenlosen Mechanismus ein beseelter Organismus, und als solcher charakterisiert er sich am meisten durch die äusserste Langsamkeit der Bewegung, die wir überhaupt durch sie zum ersten Male kennen lernten. Da wird kein einziges Glied in der Kette der Bewegungsmomente unter- oder überschlagen, so dass niemals ein Bruch, oder eine Störung durch Überhasten, entsteht, wenn eine stetige Welle von den Schultern durch die Arme bis in die Finger fliesst und rollt und sich schon, bevor sie angekommen ist, oben wieder erneuert, gleich als ob Quell und Mündung eines wären. Aber das Fluidum vermag auf sämtliche Glieder überzugehen, und es ist kein Teil, der nicht vom andern wüsste und nicht durch ein sichtbar-unsichtbares Leben mit ihm verbunden wäre. Im rein Sinnlichen erhält der Tanz der Ruth St. Denis hierdurch etwas geschmeidig Schleppendes, katzenhaft Verhaltenes und darum Mysteriöses; wie jedoch das Mysteriöse zum Mystischen wird und jede Geste zu einer beschwörenden Formel, das vermögen sich die Sinne nicht zu erklären, und unsere Begriffe vom Materiale reichen dazu erst recht nicht aus. Schliesst die Kunst dieser Tänzerin die Achtung vor den Gesetzen des gegebenen Darstellungsmittels, in unserem Falle des bewegten Körpers als eines allseitig zu beherrschenden Organismus, in sich, so gelangt sie doch wie gleichfalls jede Kunst zu einer Überwindung des Darstellungsmittels. Der Geist

der Gesetze ist und bleibt ein Geist der Schwere, der als ein Notwendiges und doch zugleich ein Fremdes sich uns andrängt, und wo ihn der Künstler überwindet, da herrscht zwar keine Willkür, aber auch keine Gesetzmässigkeit, und alles Kausale scheint aufgehoben. Wollte man das Können der Ruth St. Denis anatomisch und physikalisch erklären, so müsste eine ungeheuer feine Berechnung in der Aufeinanderfolge der Bewegungsmomente festgestellt werden, ohne dass man auf diese Weise dem Irrationalen auf die Spur käme, das ihr Können in Kunst verwandelt. Dies Irrationale ist Geist und Seele schlechthin. Vor dem ohne irgendeinen Kraftaufwand sich vollziehenden Aufstehen der Göttin aus sitzender Stellung, vor ihrem blumenhaften Wachsen und Schweben und der unendlichen Belebtheit ihres scheinbar regungslosen Antlitzes schwindet unser Begreifen, oder es wandelt sich vielmehr in die mystische Erkenntnis um, dass sich der Sinn des Persönlichen, das wir zu schauen meinten, im Sinn der Gottheit verliert.

Wenn wir Kunst um ihrer selbst willen lieben, so dürfen wir nicht an ihr Entwicklungsgeschichte treiben. Eine entwicklungsgeschichtliche Betrachtung ist der Kunst gegenüber schon deshalb unzureichend, weil die Werke der Kunst die einzigen menschlichen Geisteserzeugnisse von Absolutheit sind, so dass sie wohl zum Teil veralten, das heisst aber eigentlich nur: sich der geniessenden und urteilenden Menschheit unter zeitlichen Einflüssen verschieden darstellen, jedoch eigentlich nicht „übertroffen“ werden können. Wenigstens kann die entwicklungsgeschichtliche Betrachtung immer nur ein Moment der Kunstbetrachtung unter vielen sein, und sie scheint mir dann noch am meisten Berechtigung zu haben, wenn sie ein kritisches Verständigungsmittel ist, wenn sie künstlerische Phänomene nur darum in eine Stufenfolge bringt, damit man vergleichen und exemplifizieren kann. Nur bei der kritischen Betrachtung einer Kunst, die wie diejenige des Tanzes noch im Werden begriffen ist, gebührt der entwicklungsgeschichtlichen Untersuchungsmethode eine systematischere Anwendung, da es hier noch zu den Merkmalen der Kunst gehört, nicht so sehr ein Absolutes zu erreichen, als vielmehr eine erst nach Absolutheit strebende Versuchsreihe, eine tatsächliche Stufenfolge zu bilden. Dass aber auch hier die entwicklungsgeschichtliche Betrachtung einer Einschränkung bedarf, mag ein Beispiel zeigen. Die Leistung der Ruth St. Denis war ein Absolutes, soweit wir dem Flüchtigen, Nicht-Dauern-

den solcher Tanzwerke Absolutheit zuzuerkennen vermögen. Und da Kunst wie die Natur weder Kern noch Schale hat, sondern alles mit einem Male ist, so waren von den Werken der Ruth St. Denis auch die scheinbar untergeordneten, dekorativen Elemente nicht zu trennen und erfuhren eine Durchglühung und damit eine Rechtfertigung durch die Tänzerin. Aber nur für sie und ihre besondere Leistung, während sich diese Elemente als solche, in ihrem Allgemeinwert, in dem, was sie als Anregung und Lernstoff hergaben, doch noch reinigen und steigern, also übertreffen liessen. Wenn dies anderen gelang und wenn wir in dieser Hinsicht ein Hinausgehen über Ruth St. Denis für möglich und ermöglicht halten, ja, selbst wenn wir später vielleicht so umfassende Werke kennen lernen, dass sie uns Ruth St. Denis vergessen lassen können, so wird deren Leistung dadurch doch nicht verringert.

Der exotische Reiz, die „indische" Note, war für Ruth St. Denis eine künstlerische Notwendigkeit, aber sie brachte ihre Nachfolgerinnen in die üble Versuchung, die Aufgabe der Tanzkunst in irgendeinem „Genre" zu sehen. Diesem sogenannten „Kreieren" eines „Genres" sei alle gebührende Verachtung ausgesprochen. Und nur weil sie nicht „Genre" sind, sollen die ägyptischen Tänze der Sent M'ahesa gewürdigt werden.

In den Tänzen der Sent M'ahesa liegt viel Kalkül, und das macht merkwürdigerweise ihren Wert aus, aber auch die Begrenztheit dieses Wertes. Wenn es gestattet ist, das Streben dieser Tänzerin lediglich zum Zwecke der Veranschaulichung vorerst einmal zu karikieren, so werde angenommen, dass irgend jemand, vielleicht auch nur ihr Spiegel, sie auf ihren ägyptischen Typus aufmerksam gemacht habe; sie habe sich dann dem Studium der ägyptischen Kunst gewidmet und habe die Resultate dieses Studiums dann auf ihre Erscheinung und auf ihre Tänze angewandt. Wenn das wirklich so vor sich gegangen wäre, so müsste doch hinzugefügt werden, dass die Tänzerin sehr intelligent ist und dass sie niemals etwas ohne Geschmack und ohne Zielbewusstsein getan hat. Wir kommen dann vielleicht zu folgendem Ergebnis. Sent M'ahesa geht in den Mitteln ihres Tanzes von ihrer merkwürdigen, charakteristischen Erscheinung aus, und in ihrer Bemühung, das Eigentümliche dieser Erscheinung zur Geltung zu bringen und zur Darstellung zu benutzen, fand sie ägyptische Kostüme und Masken als die einzigen, die ihr „stehen", d. h. in denen sich ihr Körper, ihre Gebärden und ihr Gesicht sinnfällig und überzeugend geben können. Be-

stand nun also zwischen ihr und dem durch Maske und Kostüm gewonnenen stofflichen Motive eine Art Wahlverwandtschaft, der geheime Zwang einer Zusammengehörigkeit, so liess sich das Verhältnis bedeutend erweitern und vertiefen durch eine Versenkung in die altägyptische Kunst, die einzig diese Masken und Kostüme überliefert hat. Es kann uns nicht interessieren, ob und mit wieviel kulturhistorischer Genauigkeit Sent M'ahesa dabei vorging, weil sie keinerlei kulturhistorische Rekonstruktion zum Ziele hatte. Sie will keine ägyptische Kunst geben, wohl aber das Verhältnis eines modernen, europäischen Menschen zu dieser Kunst, eine äussere Verwandtschaft der Erscheinung, durch geistige Spürarbeit zu einer inneren Verwandtschaft, zu einer Wesensverknüpfung geworden, damit der ägyptische Typus nicht mehr als ein Spiel des Zufalls erscheint. Ihr Tanz will aber nicht nur nicht ägyptische Kunst sein, er könnte es auch nicht sein — nicht einmal im Sinne einer Rekonstruktion, da wir den ägyptischen Tanz genau so wenig kennen wie den antiken. Schon deshalb ähnelt Sent M'ahesas Tanz viel weniger dem ägyptischen Tanz als vielmehr den ägyptischen Bildwerken, auf denen sich dieser Tanz ganz nach den Gesetzen der bildenden Kunst umgewandelt hat in bildende Kunst. Allein er könnte auch nicht ägyptische Kunst im Sinne dieser Bildwerke sein, denn die letzteren leben nur als solche und sind nicht zu übersetzen. Es wäre aber auch nicht einmal von allgemeinerem Interesse, wenn Sent M'ahesa nichts weiter gäbe als ihr Verhältnis zur ägyptischen Kunst. Denn das wäre eine ganz persönliche Interpretation von Schöpfungen, die nur gross sind in ihrem gewaltigen Unpersönlichen und darin, dass sie jede Interpretation verschmähen. Und wenn wir trotzdem dabei bleiben wollen, dass diese Tänze das Verhältnis der Sent M'ahesa zu den Ägyptern darstellen, so muss dies Verhältnis, um einen Wert zu bekommen, doch ein über sich Hinausweisendes enthalten, irgend etwas Produktives, Allgemeingültiges, was sowohl mit den Ägyptern als auch mit ihrer Spiegelung durch Sent M'ahesa nur mittelbar zu tun hat. Und das ist in der Tat vorhanden: Man fühlt vor diesen Tänzen sofort, dass die, welche sie schuf, mit dem historisch Gegebenen ganz frei und selbständig schaltet, dass ihr die hieratisch strengen Archaismen der Ägypter ein Spiel des modernen Flächen- und Raumgefühls werden, dass sie mit den Pyramiden viel weniger zu tun haben als mit dem zeitgenössischen Kunstgewerbe. Das Indien der Ruth St. Denis konnte noch ein Indien sein oder wenigstens die Illusion von Indien hervorrufen. Hier aber sind

die Reminiszenzen ganz überwunden, sie interessieren nicht mehr als solche, sondern höchstens als eine Chiffernsprache, in der sich ein Stück unseres Zeitempfindens verständlich macht, als eine Inkarnation dieses Zeitempfindens. Nichts beunruhigt den zur Strenge erzogenen Geschmack: keine Kulisse und kein Requisit, wenigstens kein illusionistisches. Ein einfarbiger Vorhang bildet den Hintergrund, und wie die Gestalt davor zu ihm stimmt, wie ihre natürlich gegebenen Linien mit denen des Kostüms und der Maske eine bewusste bildliche Einheit ausmachen, an welcher die Perücke aus Wollquasten, der sparsame Armschmuck, der reiche Brustputz, das unbekleidete Stück des Rumpfes, der um die Lenden spannende Rock mit dem davorstehenden grossen Dreieckschild einen gleichmässigen Anteil haben — das ist in Umriss, Form und Farbe alles vollendet abgewogen und auf dasjenige reduziert, was gleichzeitig am notwendigsten ist und doch die stärkste Anregung enthält.

Und genau so abgewogen sind die Tanzbewegungen. Ihr eigentümlich Zweidimensionales kann fragwürdig erscheinen, da es zu sehr eine Nachahmung der Reliefwirkungen ist, zu denen das Material der bildenden Kunst herausfordert. Durch solche Einschränkung zwingt sich Sent M'ahesa, das ganze Schwergewicht auf den Umriss zu legen und ihn so stark und verschiedenartig wie möglich zu akzentuieren. Um aber dabei die Ausgeglichenheit der übrigen Wirkungsfaktoren nicht zu verwischen, muss sie auch dies Spiel des Umrisses sehr streng binden und die eingeschränkten Bewegungsmittel durch ausserordentlich häufige Wiederholungen und durch Symmetrie rhythmisch steigern. Dazu nimmt sie weitere kostümliche Mittel zu Hilfe: riesige, an den Armen befestigte Flügel, die sich über dem Körper zusammenfalten lassen und dann durch das Entspreiten ungeheuer grosse Bewegungen in den zwei Dimensionen vollführen, oder einen gewaltigen Kopfputz aus Pfauenfedern, der gleichfalls die Fläche so anregend durchschneidet, dass man die fehlende Tiefenvorstellung nicht vermisst. Und um die Silhouette der Armbewegungen so nachdrücklich, so pikant wie möglich zu gestalten, werden sie aus den Schultern herausgeholt, ja, mit heftigen Innervierungen der Schultern unterstützt, damit die Silhouette der Bewegung an Ausdehnung gewinnt, und erhält jede Bewegung eine möglichst oft gebrochene Linie.

Das alles kann uns jedoch nicht über die Erkenntnis hinwegtäuschen, dass bei den Tänzen die Bewegung das Sekundäre ist. Sent M'ahesa

geht von ihrer Erscheinnng aus, und ihre Bewegungen dienen ihrer Erscheinung, so dass zuletzt in unserer Vorstellung auch nichts als die Erscheinung, nichts als ein Bild zurückbleibt, ein Bild voll Eigenart und viel Geschmack. Bilder zu geben kann aber nicht die Aufgabe der Tanzkunst sein, weil sie damit nichts Besonderes, ihr allein Eigenes gäbe. Vielmehr ist für den Tanz das Primäre durchaus die Bewegung. Erst sie und nur sie hat die Erscheinung zu formen und hat auch die Kostüme zu formen, so dass das Dekorative als Selbstwert für sie im Grunde nicht existiert. Die Bewegung nun vollzieht sich im Raume, und zwar im Raum als dem Dreidimensionalen, und nicht im Raum, der eine Projektion auf die Fläche ist. Und nur aus den Gesetzen der Bewegung nnd ihrer Räumlichkeit kann die wahre Einschränkung abgeleitet werden, welche den ganzen Reichtum der Bewegungsmöglichkeiten sich entfalten lässt, indem sie ihn konzentriert. Ist also der Tanz der Sent M'ahesa eine Verschiebung des Verhältnisses zwischen den ihm gegebenen Elementen, so hat er doch dadurch dasjenige, was nur relativ untergeordnet ist, einmal in das klare Licht der höchsten heutigen Geschmacksforderungen gerückt und einer bewussten Durcharbeitung unterzogen. Hierdurch wurde der Tanz vorübergehend dekorativ, um es nicht mehr sein zu brauchen, d. h. um auch dann, wenn er es nicht ist, wenn er das Dekorative nur noch als ein von der Bewegung beherrschtes und durchdrungenes Element enthält, es nicht mehr als ein schlechtes, ungeprüftes Element zu enthalten. Dann aber muss auch dies Element schöpferisch werden; wir bedürfen keiner exotischen Chiffernsprache mehr, weil alles am Tänzer unsere Sprache spricht.

Rita Aurel gehört insofern etwa der ästhetischen Gattung der Sent M'ahesa an, als sie sich des Tanzes zu bestimmten Zwecken bemächtigt und, ohne also eine eigentliche Tänzerin zu sein, doch solche Gebiete, die mit dem des Tanzes zusammenhängen, auf notwendige und fruchtbare Art bebaut. Es ist für sie bezeichnend, dass sie die Ideen zu verschiedenen Tänzen einem geistreichen Schriftsteller entnahm, und auch das Prinzip, dass der Tanz der Beine dem Tanz der Arme weichen müsse. Tanzen soll aber doch der ganze Körper, wenn sich auch die Bewegung zweifellos in den Armen am meisten vergeistigt. Es gibt oft Künstler, deren Phantasie nicht völlig auf der Linie der von ihnen gewählten Diktion liegt und die, da sie das Ganze der Form

nicht zu fassen vermögen, als vermeintlichen Ersatz dafür virtuos ein Einzelnes oder mehreres Einzelne der Technik geben (wie etwa Max Klinger). So hat Rita Aurel ihren Armtanz und ebenso ihren Tanz der Bauchmuskulatur bis zu einer schlangenhaften Geschmeidigkeit entwickelt. Das Programmatische ihrer Vorführungen geht so weit, dass sie eine Morphinistin, und selbst den Augenblick der Injektion, darzustellen sucht. Ist das schon kein Tanz, so müsste es wenigstens vollendete Mimik sein, was es aber auch nicht ist. Wenn sie zu einem Rondo und Allegretto von Mozart im Kinderkleide mit bunten Bällen spielt, die an Schnüren herabhängen, bis schliesslich ein plötzlich dawischen kommender schwarzer Ball als Verkörperung des Bösen sie allein noch reizt, so zeugt es immerhin von feinfühliger Intelligenz, wie sie aus dem Mittelsatz dieser scheinbar so naiv anmutigen Musik das Dämonische entnimmt, aber um das Ganze zum Tanze zu machen, müsste sie mit den Bällen als Bewegungspartnern ein räumlich viel reineres und reicheres Spiel treiben, wie sie es im Schattentanz etwa mit ihrem Schatten treibt. Man denkt oft, das eigentliche Feld dieser seltsamen, übergrossen und überschlanken, hysterisch und sehr mondän anmutenden Persönlichkeit müsste eine stimmunggesättigte Graphik sein, bis einen doch wieder die glänzende Szene, die sie mit geringsten Mitteln auf- und umbaut, ihr farbig-kostümlicher Geschmack, die Vollendung ihrer Bewegung rein als Geste und selbst das Fehlen einer vordringlichen Mimik überzeugen, dass ihre Begabung auf dem Gebiet eines zukünftigen Theaters liegt. Hinter den uneinheitlichen Leistungen vorläufig so versprengter Talente ist die Einheit eines Kommenden spürbar. Und man muss deshalb die weiteren Leistungen dieser originellen Künstlerin abwarten.

VIERTES KAPITEL

DAS RUSSISCHE BALLETT

Kleists und Kellers den Tanz betreffende Gedanken und Vorstellungen, an die wir in der Einleitung dieses Buches erinnerten, verraten, so sehr sie in die Zukunft weisen, noch ihren Zusammenhang mit dem Ballett und seinem einzigen Tanzbegriff: der Überwindung der Schwerkraft. Das Ballett war aus der Selbstverherrlichung des Fürstentums hervorgegangen und von den Herrschern diesem seinen Zweck zuliebe mit ungeheuern Geldmitteln grossgepflegt worden. Und da zu seiner Zeit das Bürgerliche vom Höfischen abhing, so wurde das Ballett zum eigentlichsten Schauspiel für das Bürgertum, ja, es erlebte in der Periode allgemeiner Verbürgerlichung, wo das Körpergefühl am meisten erstorben war, eben in jener Zeit, aus der sich die genannten Dichter doch wieder hinaussehnten, seine höchste Blüte. Dies ganz entkörperlichte, ganz verintellektualisierte Bürgertum sah in der einzigen Form des Balletts: der Schwerkraftsüberwindung, seine einzige ganz verkümmerte Fähigkeit und in dem einzigen Inhalt dieser Form: der Darstellung der Galanterie, sein einziges gesellschaftliches Ideal artistisch verkörpert. Die Tradition des Balletts hat sich auf dem Theater bis heute erhalten, am stärksten in Russland, von wo die Vertreter dieses alten Bühnentanzes vor dem Kriege Triumphzüge durch Europa veranstalteten. Denn es geschieht oft, dass etwas Ernstes, Notwendiges, Wichtiges gleich bei seinem Eintritt oder später missverstanden, verwechselt oder eine Zeitlang Mode wird. So ist beim Publikum jetzt aller Tanz Trumpf, ob der alte, veraltete, oder der neue, werdende, und diese urteilslose Begeisterung hatte immerhin das Gute, dass sie das Interesse für den Tanz verallgemeinerte. Unterscheidungsgefühl und Werterkenntnis werden schon folgen — so hoffte man wenigstens. Die Kritik aber muss sie wecken helfen und durch die paar Fetzen von „Reform“, die sich

das Ballett umgehängt hatte, hindurchsehen, um zu erkennen, dass es heute wie gestern nicht auf dem Körpergefühl beruht, dass eben gerade seine „Entkörperlichung" hierfür der Beweis ist, eine Entkörperlichung, die nicht durch den, stets mit dem Körper zusammengehörigen, Geist, nicht durch Vergeistigung des Körperlichen erfolgt, sondern durch Technik und Akrobatik, die um ihrer selbst willen vorhanden, also keine Diener der Form sind und daher in den Zirkus und das Variété gehören.

Aber selbst unter den gebildeteren Tanzfreunden, die der Duncan wenn nicht gar als einer Erfüllung, so doch zum wenigsten als der ersten Vorkämpferin dieser Kunst zujubelten, die durch Jaques-Dalcroze und andere das Problem praktisch-pädagogisch angefasst und die Möglichkeit seiner Lösung auf gesunde Grundlagen gestellt sahen, die solche Einzelleistungen wie diejenigen der Ruth St. Denis und der Wiesenthals bewunderten, gab es sehr viele, welche immer wieder mit enthusiastischem Nachdruck auf das Russische Ballett hinwiesen, weil sie entweder eine direkte Befruchtung unserer modernen Tanzkunst besonders von ihm her für möglich hielten oder doch in diesem Ballett eine so grossartige letzte Blüte einer überlebten Kunst erblickten, dass man über ihrem Genusse alle Reform und Reformbedürftigkeit vergessen müsse. Allerdings: der leidenschaftliche Kampf, der, durch Isadora Duncan angefacht, gegen alles Ballett entbrannt war, ist vertobt. Was wir durch ihn gewonnen haben, können wir nicht wieder verlieren, es ist ruhige, zielsichere Arbeit und Vorwärtsentwicklung geworden. Weshalb also sollen wir in der friedfertigen Überlegenheit des Sieges nicht gern einmal untersuchen, ob und wo wir in der Hitze des vergangenen Gefechtes dem Gegner manchmal Unrecht taten? Ja, es geht bei Kulturkämpfen sogar öfter so zu, dass eine schädlich gewordene Macht, die man gänzlich ausrotten zu müssen und schliesslich auch ausgerottet zu haben glaubte, durch allen Kampf nur eine Reinigung und Umschmelzung erfuhr und plötzlich wieder auf den Plan tritt, aber diesmal nicht mehr hemmend, sondern fördernd. Auch in unserem Falle könnte uns eine solche Tatsache heute nur willkommen sein. Wir wollen nicht kämpfen, sondern lernen und aufbauen, und wenn wir Gewinn und Verlust aus den Tanzreformen gegeneinander abwägen, so empfinden wir bei aller Zuversicht oft einen bedenklichen Mangel an Stil und Tradition und wären dankbar, an eine nahe Vergangenheit anknüpfen zu können — was denn die moderne Tanzkunst auch mehr und mehr getan hat. Bei uns zwar ist das Ballett so tot, dass jeder Versuch, ihm

noch etwas abzugewinnen und es zu beleben, einem Almosen, jede Balletteinlage in unseren Opern einem Wohltätigkeitsbasar für seine Hinterbliebenen, von ihnen selber veranstaltet, ähnlich sieht; aber warum sollte in Russland, wo so viel Vergangenheit noch lebendig war und wo sich die grossen Geldsäckel für die Schulung der Tanzbeine auftaten, das Ballett nicht wirklich noch blühen, ja, sich weiterentwickelt und regeneriert haben? Allein selbst wenn die Leistungen eines solchen Balletts nur die Zeit unserer Urgrossväter unverändert frisch erhalten hätten, warum sollten sie nicht auch dann für uns Entzückungen und ausserdem Unterweisungen enthalten können, die uns auf unseren neuen Wegen zugute kommen?

Es ist für jemanden, der das, was Tanzkunst ist und sein kann, ehrlich untersucht und erfahren hat, nun leider nicht so. Er erlebte vor dem Russischen Ballett nichts als Enttäuschungen, ja, er kam zu dem Schluss, dass das Ballett niemals eine Kunst gewesen ist — einem Schluss, der, wenn er mehr als das Sprüchlein vom Wandel des Geschmacks sein will, besagen muss, dass und warum zur Zeit des Balletts der Tanz überhaupt niemals eine Kunst *sein konnte*.

Was die Russen *rein tänzerisch* vorführten, muss als Ballett im vollsten Sinne gelten. Man fühlte, dass sich hier in merkwürdig behüteten Grenzen die alte Tradition ungebrochen erhielt, aber im Grunde kannten wir das alles schon längst. Diese ganze Technik war bei der alten Garde unserer schlechtdotierten Hoftheater etwas rostig geworden und hat sich im Variété in Einzelkunststückchen zersplittert, doch blieb auch bei uns so viel von ihr übrig, dass man sich den Grad von Frische und Eleganz, den das Russische Ballett zeigte, im Gedenken an die berühmten Zeiten einer Fanny Elssler sehr gut vorstellen konnte.

Vergegenwärtigen wir uns das vorhin Gesagte noch einmal recht deutlich: Die Blüte des Balletts fiel in eine Periode, in der in Europa eine einseitige, verbürgerlichte Geistigkeit ihren Höhepunkt erreicht hatte und doch innerlich bereits die Reaktion des Materialismus vorbereitete. Das Körpergefühl war völlig erstorben, und eben deshalb verehrte man in geradezu rührender Weise auf der Bühne ein Idol dessen, was man nicht mehr besass. Der träge gewordene Organismus des Bürgers wollte sich durch die äusserste Möglichkeit einer ihm selbst versagten Befähigung faszinieren und in seinen verkümmerten Instinkten aufpeitschen lassen. Naturgemäss war nun diese stupende Technik in der Beherrschung des tanzenden Körpers keineswegs dem Körpergefühl

entsprungen, denn jede materialgerechte Arbeit braucht als Resonanz ein Verständnis für Material. Das Ballett jedoch musste, um zu wirken, ein atemraubendes Schauspiel jenseits aller natürlichen Voraussetzungen sein, darum behandelte es den Menschen als eine aufgedrehte Gliederpuppe, als ein automatisches Skelett, dessen Gliedmassen eine ungeheure Gelenkigkeit in den Scharnieren besitzen. Was aus dem menschlichen Körper erst einen lebendigen Organismus macht, nämlich die Muskulatur, die das Spiel der Gelenke hundertfach überbrückt und vermittelt, in Echos sich durch den ganzen Körper fortpflanzen lässt, jedes Tempo, jedes sukzessive An- und Abschwellen ermöglicht und aus Willkürlichkeiten Bewegungseinheiten schafft — dieser Muskelapparat dient dem Ballett im wesentlichen nur dazu, das Auseinanderreissen der Glieder in den Gelenken bis zur Unmöglichkeit zu forcieren sowie Sprünge der Beine und Drehungen auf den Füssen bis zur Raserei zu steigern. Den Armen bleibt dabei nicht viel mehr übrig, als notwendige Balancierstangen zu sein, und nur dort, wo sie einmal nicht die Statik des um seine eigenen Schwergewichtsgesetze betrogenen Rumpfes herzustellen haben, können sie in aller Eile ein paar stereotype Gesten ausführen. Die Kraft des Mannes wird athletische Akrobatik und die Anmut der Frau ein Trippeln auf den äussersten Fussspitzen, vor dem sich das Schönheitsdogma vom kleinen Fuss in narkotischen Illusionen der Unnatur berauschen kann und das, in Verbindung mit dem geschnürten Rumpf und dem immergleichen Lächeln, die absolute sittliche Degradation der Frau verkörpert.

Zu solchem Tanzen gehört der abstehende Gazerock, und in ihm wirkten denn auch die russischen Balletteusen weitaus am besten. Da ist die Tänzerin ein schwebendes, süsses, puppiges Nichts in einer weissen Wolke, sie ist das Ballett selbst, jener holde Lügengeist, der die entschwundene Anmut des Rokoko auf Draht spannte und über die Köpfe des aufgeklärten und demokratisierten Europas in den Theaterhimmel hoh. Uns Heutige ermüdet auf die Dauer dieses verjährte, von seinem sinnlosen Sinn verlassene Spiel, und da wir längst unseren Körper wiederentdeckten und mit dem Körpergefühl den Tänzer verstehen, spüren wir zuletzt einen Schmerz in den Zehenspitzen.

Es ist gewiss mit dem Worte Unnatur nicht allzuviel gesagt. Die geschilderte Künstlichkeit könnte vielleicht doch irgendwie Kunst werden, sie könnte sich in einer höheren Anwendung als Notwendigkeit, als Vorbedingung für ein Ganzes, als stilschaffendes Gesetz aus-

weisen. Die scheinbare Vergewaltigung eines Materials ist oft in ihren Endzwecken doch wieder eine gerechte Behandlungsart, und ästhetische Irrtümer kehren sich unter der Kraft eines schaffenden Prinzips in Wahrheiten um. Uns graute nicht einmal ohne weiteres vor den blutrünstigen Handlungen der barbarischen Pantomimen, welche das Programmbuch der Russen enthielt, weil sie vielleicht nur die Substrate sein mochten, auf denen sich ein tänzerisches Leben entwickelte. Damit aber Bewegung ein vielfältiges Leben wird, muss sie Modulationsfähigkeit, muss sie Nuancen besitzen. Wie sehr diese jedoch fehlen, wird erst bei den Pantomimen offenbar. Die Männer, die infolge der Ballettschulung ihre ganze Kraft darauf verwenden mussten, riesige Sprünge und fabelhafte Drehungen zu erlernen, und die Mädchen, die sich der Grausamkeit des Spitzentanzes opfern mussten, können nicht mehr gehen, nicht mehr schreiten, nicht mehr laufen und sind für den ganzen Reichtum der langsamen Bewegungen verloren. Aus dem letzteren Grunde eilen sie bei jedem gemässigteren Tempo der Musik voraus, und da eine zeitliche Ordnung der Bewegung nur bei der Beherrschung aller Schnelligkeitsgrade möglich ist, so kann der ganze akrobatische Drill nicht davor schützen, dass oft genug auf der Bühne ein Chaos herrscht, dass Bewegungen von verschiedenen Personen, die gleichzeitig sein sollen, nacheinander erfolgen wie die Schüsse bei einer verpfuschten Flintensalve. Nur wenn das gespielte Tempo die höchste Schnelligkeit erreicht, gerät die Körperbewegung mit ihr in Kontakt, es entsteht ein geschlossener Rhythmus als bacchantischer Wirbel, der hinreisst. Einzig in diesem Taumel, der im Reiche der Kunst auch seinen Platz hat, wenn auch einen durchaus untergeordneten, ist das Ballett vollkommen und erreicht seine Schulung einen Einklang von Ton, Bewegung, Bild, Gebärde. Sobald aber die Gebärde mehr sein soll, nämlich eine Bewegung von gegliedertem zeitlich-räumlichen Ablauf, die durch den ganzen Körper geht, wird sie ein abruptes Werfen der Extremitäten, eine willkürliche Folge ausdrucksloser Gesten, die sich nicht logisch entwickeln, sondern unorganisch abgeknickt und verstümmelt sind. Und das ganze grosse Können der Ballettänzer erinnert an das ebenso grosse Können jener modernen italienischen Bildhauer, die es verstehen, Schleier und durchbrochene Spitzen in Marmor zu hauen, was Michelangelo nicht konnte und was allerdings, wenn er es bloss hätte können wollen, die Sünde wider den heiligen Geist gewesen wäre.

Man wird vielleicht behaupten, dass ich mich mit meiner kritischen

Betrachtung im Kreise drehe, dass ich zu einem Standpunkt, den ich verliess, um dem Ballett von einer anderen Seite beizukommen, immer wieder zurückkehre, dass ich mit meinen Vorwürfen, welche dieselben sind, die man schon lange gegen das Ballett erhebt, von diesem verlange, was es niemals sein kann und niemals sein will, dass das Ballett eben seinem Wesen nach unmusikalisch ist, dass es den Begriff der Bewegung besonders eng und nach einer ganz besonderen Seite fasst und dass es doch seine Schönheiten haben kann. Diese Schönheiten glaube ich gezeigt zu haben, aber gleichzeitig auch, dass sie für eine Kunst nicht ausreichen, und das letztere wird sich in einer wesentlich neuen Art heute nicht mehr zeigen lassen. Die Mängel des Balletts suchten die Russen nun durch gewisse Neuerungen zu beseitigen, die aber ganz von aussen kamen, nämlich von der Schauspielkunst und von der modernen Inszenierungskunst. Zwar waren ihre Dekorationen und Kostüme meist barbarisch, doch manchmal auch von einem nicht eben erlesenen, aber raffinierten Geschmack. Die Verwendung rein schauspielerischer Elemente, d. h. solcher, die nicht gleichzeitig mit den tänzerischen geboren sind — und vor allem war die Karsavina eine glänzende Schauspielerin —, stellte einen Kompromiss dar, der uns nicht näher interessieren kann. Denn die an sich wirkungsvollen Gesten, die hier oft dem Tanz eine Zufuhr von seelischem Ausdruck bedeuten sollten, wurden, da sie keine Tanzgesten waren und doch die Takte der Musik „füllen" mussten, durch Zucken und Zappeln in die Länge gezogen statt rhythmisch-dynamisch gegliedert. Im „Karneval" nach Schumanns Musik waren manche hübschen szenischen Erfindungen: wie die Herren in ihren Biedermeierzylindern suchend über die Bühne huschten, wie Pierrot bei allem Wechsel der Ereignisse melancholisch an der Rampe sass, um plötzlich mit einem Paare davonzulaufen, und mancherlei anderes. Aber alle diese Einfälle blieben stoffliche Motive, die nicht zu tänzerischen Formen wurden. Ebenso blieb es im Ansatz stecken, wenn Nijinski als „Geist der Rose" hereinsprang und das Oval des aufgebauten Raumes mit ein paar grosszügigen Sprüngen plötzlich mächtig füllte. Das war an sich schön, aber dann wiederholte sich das Springen, und es blieb beim Springen, und es wurde niemals mehr daraus. Überhaupt bildeten die ganzen Pantomimen, soweit sie nicht untänzerische Mimik waren, nur eine Gelegenheit, um alle Jongleur- und Akrobatenkunststückchen immer und immer wieder anzubringen: den Spitzentanz, die Pirouetten, die Sprünge, das Hoch-

heben der Mädchen durch die Jünglinge, wobei die ersteren stets das Bein nach hinten hinaufstreckten. Das meiste, was ich vorhin lobend hervorhob, war auch in Wahrheit nur neues Flickwerk auf einem alteu Schlauch und zeigte die Löcher, indem es sie verdecken wollte. Aber auf diese Flicken rettete sich dennoch das genussbedürftige Auge, um den alten Schlauch für Momente zu vergessen.

Ein anderes Ding freilich wäre es, in den schüchternen Regenerationsversuchen, welche die Russen vornahmen — haben sie doch sogar gewisse Bewegungen der Duncan entlehnt! —, eine blosse Degeneration des Balletts und in den Leistungen dieser Truppe darum eine schlechte, eine korrumpierte Ballettkunst zu sehen, der dann selbst der Gegner ein ganz konservatives Ballett noch weitaus vorziehen müsste. Das mag sein. Allein soviel unverfalschte „Echtheit" fanden wir denn doch auch in diesem Korps, um über den Geist des vollendetsten Ballettanzes zu einem abschliessenden Urteil zu gelangen. Dieses Urteil muss wie zu den ersten Zeiten der Duncan lauten: Das Ballett ist tot. Und wir können ihm heute nur hinzufügen: Es bleibt tot. Nur in der rein auf Amüsement abzielenden Zirkus- und Variété-Akrobatik hat es noch eine Daseinsberechtigung, und in der Fünfminutendauer, die das Auftreten der entzückenden Saharet auszeichnete, lag höchste Weisheit: Ein mässiger Wein wird durch Kohlensäure zu prickelndem Sekt, aber wenn er erheiternd und animierend ohne Nachspiel sein soll —: nur das Masshalten schützt vor Magenweh und Katzenjammer. Die Entzückungen über die Russen, die das Publikum empfand, sind weiter nichts als eines jener gespenstischen Phantome, mit denen eine leblose Vergangenheit in menschlichen Gehirnen spukt. Was ist denn auch heute die Erneuerung der Instinkte, Begriffe und Augen, welche der Tanz als Kunst voraussetzt, für fast alle Menschen noch erst anderes denn eine ideale Forderung, hinter der sie betrüblich zurückbleiben? Doch wenn alle Schriftsteller und Regisseure dem Ballett ihre Leidenschaft wieder zuwenden, wenn alle Künstler ihm Dekorationen und Kostüme entwerfen, alle Musiker ihm Kompositionen schreiben und die zündendsten Tanztemperamente aus ihm hervorgehen würden — dies alles bliebe Tünche über Gräbern, und es wüchse eine Fassade vor einer Leichenstatt. Das Ballett ist tot. Vielleicht bleibt sein Name übrig — ein alter Name für eine neue Sache, deren Werden wir heute erleben. Dies wünschen wir nicht, aber vielleicht können wir es nicht verhindern.

In München, der Stadt, in der man vor dem Kriege wie in keiner anderen der Welt Begeisterung und Verständnis für Tanzkunst besass, hatte schon die grosse russische Truppe längst nicht die Triumphe gefeiert wie anderswo und bereitete einige Zeit danach Anna Pawlowa eine grosse Enttäuschung. Trotz ungeheurer Reklame und Erwartung war der Beifall ohne Wärme; er kam ersichtlich von den Sommerreisenden und denjenigen her, die sonst keine Tanzabende besuchen und nur den Gefeierten feiern, er wurde ausserdem durch die ungebetenen applaushungrigen Komplimente der Tänzerin heraus- und in die Länge gekitzelt, aber trotzdem musste sie auch Widerspruch und Zischen und am zweiten Abend ein Ausbleiben der Blumenspenden und manche leeren Sitze erleben. Wohl war man damals in München, wie überall, imstande, einen grossen Tanzkünstler, wie jeden Grossen, gelegentlich zu verkennen oder aus lokalpatriotischen Gründen einen einheimischen Tänzer mit unverdienten Lorbeeren zu schmücken, aber auf dem Gebiet des Tanzes überschätzte man hier doch eher und lieber einmal einen unbekannten strebenden Neuling, als dass man allgemeine Lobsprüche, z. B. solche, die in Berlin geprägt werden, kritiklos nachbetete. Wenigstens änderte man nicht seine Gesinnung einem veralteten Kunstprinzip gegenüber, sobald dieses einmal mit dem denkbar höchsten Grade von Geschicklichkeit verwirklicht wurde. Allerdings hatte man von der Pawlowa nach dem Rufe, der ihr voranging, zum mindesten starke Persönlichkeit erwartet, über deren menschlichem Reichtum sich vielleicht die Überlebtheit ihrer künstlerischen Mittel vergessen liesse. Sie erschien jedoch, von allem anderen abgesehen, völlig leer, und ihr schönster Tanz, der einzige, der ernsthafte seelische Momente enthält, der „sterbende Schwan“, ist eine Erfindung Fokins, jenes Russen, der vor allem Reformideen auf das antiquierte Tanzhandwerk seiner Landsleute zu pfropfen suchte. Ihm gebührt also der Hauptruhm, wennschon vielleicht die Pawlowa das einzige vollendete ausführende Instrument seiner Schöpfung ist. Und auch der „sterbende Schwan“ wirkt nicht so sehr durch die Tanzform als durch reizende Nachahmung eines sentimentalen rührenden Naturvorganges, deshalb ist dieses Kabinettstück wie ein paar andere Tänze der Pawlowa höchstens feinstes, vornehmstes Kabarett. Die Elssler und Taglioni, mit denen man die Pawlowa immer vergleicht, hat niemand von uns gesehen, und selbst wenn der Vergleich berechtigt wäre, so können wir uns doch nicht in unsere Urgrossväter zurückverwandeln, die man endlich ruhen lassen möge.

Spitzentänze, Pironetten, Wadentriller, Gazeröckchen, Puppenanmut, geschleckte Attitüden und kitschige Waldprospekte sind ehrwürdige Requisiten der Vergangenheit, solange sie in der historischen Erinnerung aufleben und nicht als wirklich wieder in die Gegenwart eindringen. Traditionen sind immer nur zum Teil von Segen, zum anderen aber spuken sie als sentimentale Archaismen umher und versuchen das Wehen eines neuen Geistes und sein Ringen um Ausdruck zu stören. Sie treten auf, von der Reklametrommel begleitet und von einer Kritik begrüsst, die impressionistisch ist auf Kosten der klaren Vernunft, der Gesinnung und Fruchtbarkeit und deren schnellfertiger Feuilletonismus sich durch die technische Bravour einer rein illusionsmässigen „Überwindung der Materie" zu Tiraden über den Geist inspirieren lässt. Ohne (berechtigte) Polemik lässt sich freilich die Tatsache, dass das Publikum, dessen Interesse für den Tanz wohl geweckt war, das aber den scheinbar traditionslosen Neubeginn und seine Ziele nicht verstand, gerade dem Ballett, auf dessen Überwindung es der Entwicklung ankam, zujubelte, sobald es sich ihm in einer innerlich grossartig konservierten und äusserlich grossartig reformierten Form zeigte, noch grösser sehen und noch verständlicher erklären. Es ist da nämlich wie bei dem Auftauchen einer neuen Religion: sie weckt in den gleichgültig gewordenen Gemütern zunächst wieder den Sinn für Religion überhaupt, dadurch gelangt die noch bestehende, aber halbvergessene zur Selbstbesinnung, zu einer neuen, letzten Blüte und — erwirkt und beschleunigt dadurch vollends ihren Untergang.

Soweit die Tradition beim Ballett nur den bestechenden Reiz des seit Generationen durchgearbeiteten und durchgeübten Irrtums hat, erschöpft sie sich in der Erzielung von Einzelposen, die allerdings eine erstaunlich bewusste „Linie" zeigen. Gewiss ist der darin sich ausdrückende Geist minderwertig, französische Klassizistik, aber wie sich die Tänzer anfassen, wie sie stehen bleiben oder sich hinlegen, und vieles andere noch, das hat soviel Figur, soviel durch alle, auch die kleinsten Glieder durchgehende Ausgeglichenheit, wie nur der ununterbrochene Wille einer Reihe von Menschenaltern in einem von Kindesbeinen an tränierten ausgewähltesten Material zu schaffen vermag. Man hat gesagt, dass photographische Aufnahmen moderner Tänzer und Tänzerinnen meist schöner seien als ihre Tänze selbst, weil ihnen der Einzelmoment gelänge und das Ganze nicht. In Wirklichkeit aber eignen sich die guten modernen Tanzleistungen schlecht zu photographi-

schen Aufnahmen, weil sie im Gegenteil schön im Ganzen ihrer Bewegungsform und oft in keinem ihrer Einzelaugenblicke sind, während aus den angeführten Gründen gerade die Tänze der Russen neben manchen ihrer Lichtbilder enttäuschen. Trotz seiner stupenden Beweglichkeit ist eben das Ballett letzten Endes und besten Falles malerisch, es ist apollinisch, trotz allen Reden über „slawische Wildheit", rationalistisch, trotz seinen „Entmaterialisierungen", mit denen der Rationalismus nur sich selber exzentrisch sein eigenes Gegenteil vorzutäuschen sucht, die ganz mechanistisch sind und den Körper, dessen Verneinung der Zeit des Balletts eigen war, nur gebrauchen, um ihn durch diese mechanistische Vergewaltigung und dessen verblüffende Schaustellung vollends zu negieren. Wir kommen hier langsam dahinter, dass der Ballettanz überhaupt kein Tanz ist und dass es auf einem grundsätzlichen Irrtum beruht, wenn ein sonst sehr wohlwollender Beurteiler unserer Tanzauffassung in den modernen Leistungen „Mimiken" erblickt, welche von den Russen natürlich so nebenher auch beherrscht würden. Vielmehr befleissigen sich gerade die Russen leidenschaftlich aller nur erdenklichen Mimiken, was genau zu dem Gesagten passt, während der moderne Tanz auf der ganzen Linie zur reinen Bewegung drängt. Seinem apollinischen Wesen entsprechend besteht das Ballett im übrigen aus Schematismus, Doktrin, Kanonik, Klügelei, Konstruktion, Summierung, Effekt, Illusion, kurz, Intellektualismus, und nur weil der moderne Tanz in seinem ersten, oft naturgemäss dilettantischen Werden der Stützen gewisser Theoreme und des Experimentierens, auch des Kampfes mit Schrift und Dialektik bedurfte und bedarf, konnte das sonst unglaubliche Missverständnis entstehen, als sei d a s sein Wesen, was wir als dasjenige des Balletts bezeichnet haben. Nein, der moderne Tanz ist ganz dionysischen Ursprungs, und es sei hier gleich die für jeden mit diesen Dingen Vertrauten nicht mehr merkwürdige Tatsache vorweggenommen, dass die reine Bewegung tragisch ist und zur Tragödie drängt, während man aus allen blutrünstigen Pantomimen des Balletts schlechterdings keinen Weg zum tragischen Drama führen sieht. Ganz natürlich, denn alle wahre Ausdrucksbewegung ist kein Willensprodukt, sondern unwillkürlich, und nur der Intellektualismus, der des wahren Willens, des Willens zur Form, oder wenigstens der Durchsetzung dieses Willens, unfähig ist, will künstlich Ausdruck schaffen, ist pantomimisch, melo- und mimodramatisch, naturalistisch. Der Schöpfer der Bewegungsschrift, der notwendig zur Anwendung des Be-

griffs der Harmonie auf den Tanz gelangte, hat erkannt, dass die Bewegung in den tragischen Tänzen einer Gertrud Leistikow harmonisch, diejenige des Russischen Balletts aber disharmonisch ist. Der Intellektualismus ist stets disharmonisch, das volle tragische Lebensgefühl stets harmonisch.

Doch hat auch die Tradition noch einen tieferen Sinn. Auf fruchtbare Weise verstanden, deckt sich ihr Begriff nicht mit demjenigen der „Überlieferung", sondern ist sie vielmehr nur der lebendige Teil der Überlieferung, also nicht etwas, an das man anschliessen kann und ebensogut nicht kann, sondern etwas, wodurch der Lebensstrom selber seine Ununterbrochenheit, die ständige Selbstherstellung seiner Kontakte erhält. Man kann die Überlieferung bekämpfen und wird doch unmerklich unter die Tradition gezwungen, ja, der Kampf gegen die Überlieferung ist in gewissem Sinne der Retter der Tradition, der aus dem Erbe das Lebendige vom Toten scheidet. Tradition ist darum nur dort, wo der fortzeugende Bestandteil des Überkommenen sich mit Neuem, und selbst mit Feindlichem, vermählt und durchdringt. So kann man mit vollem Rechte sagen, dass die Tradition des Balletts nur in der modernen Tanzkunst weiterlebt, trotz ihrer Feindschaft gegen seinen Geist, wohingegen das Ballett, trotz seiner Jagd nach modernen Ideen, ohne Tradition, sondern nur in Überlieferung verknöchert ist. Die starke und frische Jugendkraft, mit der die moderne Tanzkunst den menschlichen Körper und seine Aufgaben von einer ganz neuen Seite anfasste, hat sie gerade auch das finden und schätzen gelehrt, was sich beim Ballett in Generationen an wirklich Gutem herausgebildet und bewährt hat, vor allem den technischen Wert mancher seiner Beinübungen, und es gibt, die Duncan und die Duncanschule mit einbegriffen, keinen nennenswerten modernen Tanzkünstler und Tanzlehrer, der nicht vom Ballett gelernt, allerdings auch keinen, der das Gelernte nicht mit anderen, wichtigeren Dingen verschmolzen und so auf fruchtbare Weise erneuert und fortgeführt hätte. Die Überwindung der Schwerkraft wird ja auch immer eine Aufgabe der Tanzkunst bleiben, allerdings nur eine unter vielen anderen, diese anderen tragend und von ihnen getragen.

Zum Schlusse möchte ich noch dasjenige, was an meiner kritischen Betrachtung ungerecht erscheint und vielleicht auch ist, in seiner gleichzeitigen Gerechtigkeit dartun, d. h. ich möchte gewissermassen die Gerechtigkeit meiner Ungerechtigkeit zeigen. Ich habe nämlich

einen Kampf zwischen Wahrheit und Unwahrheit zum Austrag gebracht, obwohl verlangt wird, dass diese relativen und wandelbaren Begriffe in dem absoluten Reiche der Kunstform nicht als Wertmesser bestehen. Viele Bewunderer des Russischen Balletts meinen, seine Form sei alt, aber seine Menschen seien modern, was sich mit dem Satze Adolf Hildebrands deckt, man bedürfe keiner neuen Sprache, um etwas Neues auszudrücken. Beziehen wir letzteres, so wie es gemeint ist, auf eine künstlerische Formensprache, so lässt sich in ihr doch nur so lange etwas Neues ausdrücken, als ihre Inhalte noch nicht ausgeschöpft sind, als ihr Geist noch lebensfähig ist. Mozarts Werke konnten in einer Zeit entstehen, wo das Rokoko schon zu Ende ging, und Böcklins Gemälde zu der Zeit, wo die grossen Impressionisten schon lebten und schafften. Das Vorhandensein von etwas Neuem verhindert nicht, sondern begünstigt eher die letzte, endgültige Erfüllung des Alten, aber sobald das Neue in das allgemeine Bewusstsein gedrungen und für die besten und wachsten Kräfte der Zeit schon form- und richtunggebend geworden ist, sobald sich Sinne und Gesinnung auf dieses Neue eingestellt haben, sind die Kräfte des Alten absorbiert. Heute wäre ein Böcklin so wenig möglich wie es ein Mozart nach der französischen Revolution gewesen wäre. Nicht dass Isadora Duncan und Jaques-Dalcroze lebten und wirkten, verhinderte eine gleichzeitige letzte Blüte des Balletts, aber die Tatsache verhinderte sie, dass wir jene beiden nicht mehr aus unserem Bewusstsein streichen konnten, dass sie nicht nur aus unserer Not und Sehnsucht hervorgegangen waren, sondern dass wir dies bereits erkannt, dass unsere Not und Sehnsucht sich ihnen anvertraut hatten, weil sie nur auf den von ihnen gewiesenen Wegen Reichtum und Erfüllung werden konnten. Unsere Wahrheiten mag eine spätere Zeit ruhig für Irrtümer erklären, wie wir heute von den Irrtümern der Vergangenheit sprechen. Darum dürfen und können wir uns doch nicht an das klammern, was wir als Irrtümer erkannten. Denn alle „Irrtümer" sind nur so lange schöpferisch, wie sie Wahrheiten sind. Und das ist das Ethos der Kunst, das bis in ihre Technik dringt, dass sie, die Kunst, das jeweils Höchste unserer Erkenntnisse, unserer Gesinnungen und Sinne ausspricht. Sind dann diese Inhalte als solche überholt, so leben sie doch in ihrer unzertrennlichen Verschmelzung mit künstlerischen Formen unsterblich fort, durch diese Verschmelzung Symbole des zeitlos Allmenschlichen geworden.

Wenn wir von Zeit- und Kulturtypen solche Zerrbilder ansehen, wie

sie allgemein gang und gäbe sind, so wird es besonders drastisch, welche von ihnen als die Wollenden, d. h. als die Fruchtbaren, empfunden werden, und welche nicht. Die Duncan wurde im Munde der Welt als „gesinnungstüchtige Gouvernante" karikiert, womit immerhin ihrem Ernst und ihrem erzieherischen Beispiel ein unbeabsichtigtes Kompliment gemacht wurde. Wollen wir nun, gleichfalls in Karikaturen, andere Typen dagegenhalten, die sich zur Zeit der Duncan auf der Bühne zeigten und auch heute noch in kostbaren Kostümen und in strahlendem Licht als kultivierte Erscheinungen gelten wollen, nämlich unsere Schauspieler, unsere Tenöre und Primadonnen, so brauchen wir nicht zu Witzblättern zu greifen, sondern nur in die Schaukästen der Photographen zu sehen. Ihre Lichtbilder sind schon ihre Zerrbilder und zeigen die unerhörte Zumutung, die darin liegt, dass wir in ihnen kultivierte Erscheinungen sehen sollen. Bierbaums Vers fällt uns ein:

Weisst du noch, wie lustig wir lachten,
als die dicken Walküren
in ihren Tournüren
das Hoiotoho! Hoiotoho! so gewaltig machten,
dass alle Fischbeine ihrer Korsette krachten?

Nun wird freilich das vernichtendste Urteil über die heutigen Bühnenkünstler uns nicht den Genuss an einzelnen grossen Talenten unter ihnen beeinträchtigen können. Allein diese einzelnen grossen Talente können uns dennoch keineswegs dazu überreden, in der heutigen Bühnenkunst noch einen wesentlichen, unentbehrlichen, fruchtbaren Faktor unserer Kultur zu sehen. Genau so ist es mit dem Ballett. Sein ganzes Wesen ist gleichfalls bestimmt durch die Niederung jener Bretter, welche längst nicht mehr die Welt bedeuten, und die Balletteusen sind wahrlich noch immer sympathischere Überbleibsel jener versunkenen Welt als unsere Tenöre. Mit allen Einwänden gegen das Ballett kann nichts gegen das Einzeltalent gesagt sein. Nijinski, Anna Pawlowa und die Karsavina genossen ihren Ruhm, trotz unseren Einwänden, zum Teil vielleicht mit Recht. Aber man überschätzt heute das Einzeltalent, während es sich für uns darum handelt, im Tänzer, so gut wie in anderen Künstlern, die grossen, allgemeinen und lebendigen Tendenzen der ganzen Zeit wirken zu sehen, nicht um der Zeit und der „Entwicklung" willen, sondern um solcher Werke willen, die darum über die Zeit hinauszielen ins Herz der ewigen Wahrheit, weil die besten Kräfte der Zeit, nämlich alle die Irrtümer, die heute Wahrheiten sind, den Bogen spannen.

FÜNFTES KAPITEL

SCHULEN

ELIZABETH DUNCAN, JAQUES-DALCROZE, RUDOLF BODE, BESS M. MENSENDIECK, GERT UND DOROTHEE FIKENTSCHER, FREIE SCHULGEMEINDE WICKERSDORF, ELLEN TELS, DIE FALKES, MAGDA BAUER, VON ROHDEN-LANGGAARD

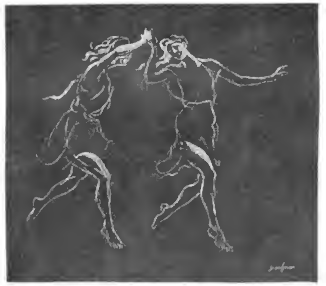
Das nächstliegende Ziel der Isadora Duncan musste unbedingt eine Schule sein, wenn sie empfand, dass ihr Wollen über die Kraft des einzelnen, ja, einer einzelnen Generation weit hinausführte. Es musste sie, die an den Bildwerken der Antike rastlos ihre Beobachtungen gemacht hatte, dazu drängen, diese an lebendem Materiale fortzusetzen, und zwar an dem einzigen relativ unverbildeten, das die moderne Menschheit ihr hergab, an den Körpern von Kindern. Sie selbst hatte zwar ihren eigenen, nicht einmal schönen Körper so diszipliniert, wie es nur irgend in ihren Kräften stand, doch was ihr einerseits die Natur vorenthalten und was sie andererseits als erwachsener Mensch nicht mehr restlos verwirklichen konnte, das hoffte sie aus den Kindern entwickeln zu können, die sie zudem anleiten wollte, nicht ihre, der Meisterin, Bewegungen nachzuahmen, sondern ihre eigenen zu machen. Aber so weit war Isadora Duncan doch Künstlerin, dass sie auch hier der Versuchung nicht widerstand, fanatisch i h r e Vorstellungen realisieren zu wollen, dass sie trotz ihrem selbstlosen Lehrprogramm, bei dessen Ausführung sie freilich selber zum mindesten ebensoviel wie ihre Schülerinnen lernen musste, den Kindern griechische Chöre und Reigen einstudierte, zweifellos in der Hoffnung, dadurch endgültig zu einer hohen Tanzkunst zu gelangen. Da musste sie allerdings sehen, dass sich die Kunst nicht zwingen liess, und sie war klug genug zu solcher resignierenden Erkenntnis. Hatte sie vielleicht eine blosse Treibhaus-

zucht versucht? und musste sie hier nicht umkehren, oder wenigstens sich dahin bescheiden, in ihren Schülerinnen zunächst einmal eine neue, körperlich genau so sehr wie geistig gepflegte Generation ganzer, harmonischer Menschen heranwachsen zu lassen, statt durch eine einseitige künstlerische Erziehung verfrühte und künstliche Resultate zu erlangen?

Eine solche Erziehung zu leiten, dazu bedurfte es aber einer Natur, die statt des kühnen, persönlichen Experimentiermutes der Isadora Duncan die sachliche pädagogische Geduld besitzt. Eine derartige Natur ist Isadoras Schwester, Elizabeth, die darum wahrhaft berufen war, die Leitung der von ihr mitgegründeten Schule zu übernehmen. Sie trat selbst nicht als Tänzerin auf und war daher nicht in einem einseitigen künstlerischen Wollen befangen, aber sie hatte sich seit früher Jugend genau so eifrig wie Isadora mit dem Studium des Körpers beschäftigt, und vielleicht hatte die Sehnsucht nach alledem, was sie selber nicht ausführen konnte, ihre Beobachtung und ihr Urteil, ihren Blick und Sinn noch ganz besonders geschärft. Erwachsene können bei der Ausbildung ihres Körpers nicht mehr vollkommen nachholen, was in der Kindheit versäumt wurde, ferner lässt ihnen der Beruf oft nur wenig Zeit für diese Ausbildung übrig, und überhaupt wird der Dualismus zwischen Körper und Geist nur durch eine richtige Jugenderziehung wirklich aufgehoben. Das ausserordentliche Verdienst der Elizabeth Duncan besteht darin, dass sie als erste Kindern weiblichen Geschlechtes vom zartesten Alter an eine Erziehung angedeihen liess, bei welcher die körperliche Ausbildung der geistigen vollkommen gleichberechtigt ist, bei welcher Luft, Umgebung, Kleidung, Ernährung, Gymnastik, kurz, die ganze Lebensweise allen hygienischen Anforderungen entspricht und die Zusammensetzung des täglichen Stundenplans mit dem wissenschaftlichen Ziel einer höheren Mädchenschule auch eine völlige leibliche, seelische und geistige Gesundheit erstrebt.

Wenn die Mädchen unter Leitung ihrer Lehrerin in den Städten öffentlich auftraten, so strömte ein Hauch von Gesundheit, Schönheit und Anmut, von Kraft, Reinheit und Lieblichkeit von ihnen aus, der so stark, so zukunftsvoll, so überwältigend neu in die dumpfe Luft der Zeit drang, dass anfangs in Berlin die Behörden, wie in Angst um diese dumpfe Luft, das öffentliche Auftreten verboten. Später freilich, als Fürstengunst ihnen lächelte, konnten sie sich in München sogar auf





J. GRANDJOUAN: ELIZABETH DUNCAN-SCHULE

der Bühne des Königlichen Residenztheaters zeigen. Und diese paar Abende in dem berühmten kleinen Logenhaus aus der Blüte des Rokoko sind denkwürdig genug. In jenen Zeiten, welche in der Architektur dieses Hauses weiterleben, wurde das grosse Wort „Zurück zur Natur!" zu einem gezierten Schäferliede und dann zum Schlachtruf der Revolution. Dasselbe Wort blies nun friedlich und mächtig die Schnörkelpracht der Vergangenheit von dannen, diese verkroch sich gleichsam vor den stillen, bescheidenen Taten einer unberührten, naturvollen Anmut, sobald der Vorhang in die Höhe ging. Aber man muss dem Unterricht der Elizabeth Duncan an Ort und Stelle beigewohnt haben. In Frankfurt, wo die Schule früher ihren Sitz hatte, stieg man aus dem wüsten Lärm, dem Staub und Russ, dem Erwerbsgetriebe der Handelsstadt in den Übungssaal wie in die heilige Heimlichkeit von Katakomben. Als müsste man das, was man hier sah, wie ein lange verlorenes, nur zu leicht wieder verschüttetes kostbares Gut gegen das gierig hastende Zweckleben da draussen schützen, so war es einem beim Anblick der barfüssigen, nur von leichtem Flor verhüllten Kinder, die hier die entschwundene Würde eines beseelten Ganges wiederfanden, leicht und frei schritten, liefen und sprangen, sich beugten und neigten und die Arme hoben. Nach dieser Unterrichtsstunde drängte es mich, das Gelände zu sehen, das der Grossherzog von Hessen auf der Marienhöhe bei Darmstadt der Schule zur Verfügung gestellt hatte und wo soeben ein neues Gebäude nach den Plänen von Rudolf Tilessen seiner Vollendung entgegenging. Als ich die Eisenbahnfahrt und die Fusswanderung hinter mir hatte, befand ich mich auf einem weiten, welligen Gartenterrain, das, an die schützenden Hänge des Odenwaldes gelehnt, den Blick frei auf die ferne Rheinebene mit den geahnten Türmen ihrer alten Städte schweifen liess. Und trotz einem nassen Schneetreiben und dem unwirtlichen Schmutz, den ein Neubau verbreitet, entstand beim Klettern auf Holzstiegen und rohen Ziegelmauern vor meinen Augen ein festliches Bild dieser Stätte, die auf herrlichem deutschen Boden dem Geist einer besseren Zukunft bereitet wurde. Das Gebäude konnte es vertragen, schon als blosses Skelett betrachtet zu werden, denn ihm war, wie den Menschen, die darin wohnen sollten, Innen und Aussen das Gleiche. Es wuchs, frei und dienlich gegliedert, um sein Zentrum, den Übungs- und Festsaal, herum; das Geviert seines oberen Korridors ist eine Galerie für Zuschauer und zugleich der Gang, in den die Zimmer der Schülerinnen einmünden. Jeder Weg in diesem Hause führt zum Saal, als zu

seiner eigentlichen Bestimmung, als zu dem Symbol eines Lebens, das hier drinnen nur in Konzentrierung zeigt, wie es draussen von Luft und Sonne genährt wird.

Elizabeth Duncan, welcher als Mitleiter des Instituts Max Merz zur Seite stand, besass die doppelte Gabe, die Körper ihrer Schülerinnen systematisch durchzubilden und doch ein aus reichstem Wissen hervorgegangenes Übungssystem niemals als blossen Drill anzuwenden. Sie kannte und verwirklichte energisch, was allen in gleicher Weise nottat, und vermochte doch ein ungeheuer zartes Einfühlen in das Individuelle jeder Schülerin. Das sicherte der Sauberkeit und Strenge, mit der alle Studien hier ausgeführt wurden, zugleich Freiheit und Natürlichkeit, nichts wirkte angelernt, und wenn alle Mädchen das Gleiche machten, so schwebte doch über jeder einzelnen das nur ihr Eigentümliche wie ein ungewollter Wesensausdruck, wie ihre Seele, und die Differenzierung war bis in alle Besonderheiten des Alters, der Rasse und des Temperamentes für ein kundiges Auge zu verfolgen. Und immer fügte sich der gymnastische Unterricht in den Sinn des übrigen Unterrichts und seiner Fächer bedeutsam ein, und in den Spielstunden wurde die Gymnastik in kleinen, von Gesang begleiteten Reigen und Tänzen, in Spielen mit Bällen und anderem, wie von selber nach der Seite der Phantasie hin fruchtbar.

Hier blieb nun die Elizabeth Duncan-Schule bewusst und mit Willen stehen. Sie trat nicht heraus aus dem Vorhof der Kunst, denn sie war durch ihre Anfänge, die an den künstlerischen Versuchen Isadoras teilhatten, dazu gekommen, in unserer Zeit und ihren Aufgaben für den Tanz gleichsam nur erst ein Ostern zu erblicken. Das Pfingsten und seinen schaffenden Geist wollte sie nicht erzwingen. Soweit sich solche Gesinnung nicht durch sich selber rechtfertigt, kann man ihr genügend pädagogische Gründe zugestehen, während im Künstlerischen das Nichtwollen und Nicht-können so sehr Eines sind, dass den Vorbereitungszustand kein Appell von aussen etwas angeht. Überhaupt war die Elizabeth Duncan-Schule keine Tanzschule, und wenn auch Tanz aus ihr hervorgehen konnte, so hatten wir doch nicht das Recht, dies zu verlangen. Selbst wer bei dem Vorhandensein so günstiger Vorbedingungen in der Beschränkung auf das rein Erzieherische, auf das Ziel einer harmonischen körperlich-geistigen Disposition, eine Schwäche sehen wollte, der muss in ihr, wie in jeder Beschränkung, doch auch die Stärke sehen. Für uns freilich handelt es sich hier in erster Linie

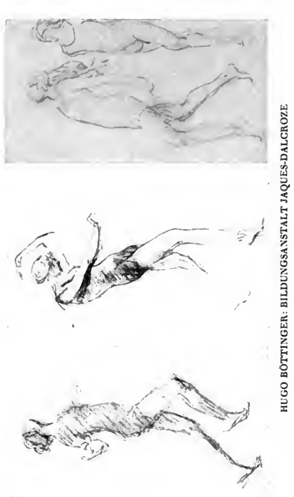
darum, aus dem Beispiel der Duncan-Schule weitere künstlerische Erkenntnisse zu gewinnen.

Der Rhythmus, zu dem man hier erziehen wollte, war etwas rein Motorisches, nämlich die richtige Anwendung der motorischen Gegebenheiten des menschlichen Körpers. Da bedarf es nun zunächst einer rein begrifflichen Klärung: Rhythmus im unübertragenen Sinne bedeutet eine Ordnung und Gliederung der Zeit, aber sein eigentliches Wesen und dessen Wirkung ist unerklärlich, dämonisch, göttlich. Er ist Takt, Mass, Zahl, Regel und gleichzeitig doch ein durch Taktstriche und Taktbezeichnungen nicht zu Bindendes, Unmessbares, nicht zu Zählendes, jenseits und über allen Regeln. Rhythmus wird bei Elizabeth Duncan verstanden als die durch die Proportionen und Funktionen des menschlichen Körpers und durch den zweckmässigen Bewegungsverlauf seiner Muskelpartien bedingte gesetzliche Zeitfolge des körperlichen Geschehens, als der natürliche Ablauf der Muskelspannungen und -entspannungen, kurz, als das physikalische Urphänomen der Bewegung, dessen heutige Hemmungen, Störungen und Entstellungen beseitigt werden müssen, — aber nicht nur als dieses, sondern zugleich als das Wirken seelischen Ausdrucks, welches nach dieser Auffassung gleichfalls, und sogar erstlich, zum Rhythmus gehört. In der Kunst versteht man unter Rhythmus aber ein formales Prinzip, ein Metrum, das den Ur-Rhythmus zu einer bewussten, gegliederten Architektur ordnet und steigert. In keiner der zeitlichen Künste hat sich der Rhythmus so reich entwickelt wie in der Musik. Dass Körperbewegung und Musik aber seit Urzeiten, durch den Rhythmus verbunden, zusammengehören, wusste und betonte man auch in der Duncan-Schule. Man wollte oder konnte jedoch das beiderseitige Verhältnis nicht recht fruchtbar machen, man benutzte die Musik nur, um die Bewegung lustvoll anzuregen, zu begleiten, zu stützen und um ihr ausserdem den seelischen Ausdruck zu entlocken. Man begründete dies damit, dass sich die Musik viel zu selbständig entwickelte, als dass zu ihren Gebilden noch die Körperbewegung hinzutreten dürfe, und dass sie auch den Rhythmus viel zu einseitig komplizierte und differenzierte, als dass er noch zu den Proportionen und Funktionen des Körpers passend sei. Dies freilich darf denn doch nur von einem Teil der musikalischen Werke behauptet werden, während es andererseits unendlich viel Musik gibt, die eine uralte Erinnerung in der Psychophysis des Menschen erweckt, die den Körper mächtig beeinflusst, die ihn zur Bewegung treibt, die unmittel-

baren Einfluss auf die Entfaltung richtiger und schöner Körperrhythmen hat. Und indem man sich nicht damit begnügt, die Körperbewegung durch Musik nur anzuregen und zu stützen, vermag man durch die Musik ein formales Prinzip in die Körperbewegungen zu bringen, so dass sich ihr physikalischer Ablauf vergeistigt und sich in das transzendente Reich der nicht nur natürlichen, zweckbestimmten, sondern der ästhetischen Schönheit erhebt. So tief und zwangvoll ist die Zusammengehörigkeit von Klang und Bewegung, dass sich die Musik lange Zeit nur im Zusammenhang mit der Körperbewegung entwickeln konnte und dass es heute so scheinen will, als ob sich die Körperbewegung einstweilen nur im Zusammenhang mit der Musik künstlerisch entwickeln kann und muss.

Wollte man aus Material und Zweck allein den Rhythmus entwickeln, so würde man z. B. in der Sprache nur bis zur Prosa gelangen. Man muss aber den Begriff des Materiales tiefer fassen und erkennen, wie das Formprinzip auch zum Material gehört, wie etwa der Vers dem Material der Sprache keineswegs zuwider ist, sondern im Gegenteil erst die tiefere Gesetzmässigkeit des Materiales zeigt und entbindet. Ist es die Aufgabe aller Gymnastik und insbesondere der Elizabeth Duncan-Schule, im Körper den Urrhythmus wiederherzustellen, dem Körper seine natürliche Sprache zurückzugeben, so wird die weitere Aufgabe darin bestehen, den Urrhythmus zum Kunstrhythmus, die Sprache zum Klingen zu bringen. Das geschieht durch die Musik, die vielleicht auch schon für das erste Stadium, für die blosse Gymnastik, eine grosse pädagogische Bedeutung hat.

Elizabeth Duncan hatte instinktiv das Richtige getroffen, indem sie ganz auf die Gesetze des Körpers und seine Bewegung ausging und die Musik nur benutzte, soweit und damit sie darin unterstützte, aber sie kam im Künstlerischen nicht über die instinkthaften Anfänge hinaus, nicht über den ersten Teil von Isadoras weittragendem Programm, welches erst hinter der Arbeit einer Allgemeinheit für die Allgemeinheit, hinter der Erziehung eines neuen Geschlechts die Gipfel der Tanzkunst aufragen sah. Als ein Jahr vor dem Kriege Isadora in Berlin einige Tänze zusammen mit Schülerinnen Elizabeths tanzte, bewunderte man wieder, wie die Mädchen gehen, laufen und springen konnten und wie entspannt ihre Armbewegungen waren, aber dies Können blieb unter Isadora genau wie unter Elizabeth in künstlerischer Hinsicht Rohmaterial und erhob sich nicht über die anspruchslosesten Spiel-



HUGO BÖTTINGER: BILDUNGSANSTALT JAQUES-DALCROZE

IV

reigen. In gewisser Beziehung sahen wir Isadora in den Mädchen vervielfältigt, und solche Kopien sind wie nichts dazu angetan, uns zu zeigen, wo das Original seine Grenzen hat, ja, wo es problematisch ist, allerdings lehren sie uns andererseits auch seine Grösse besser kennen. Isadora Duncan ging mit der Konsequenz ihrer überragenden Persönlichkeit ihren Weg zu Ende und ist schliesslich im Stadium der höchsten Reife aller selbstgewählten Elemente Herr geworden, in ihrer Weise auch der Musik, während man bemerken musste, dass den Schülerinnen ihrer Schwester eine rhythmisch-musikalische Disziplin dringend not täte. War nämlich durch Elizabeth Duncan und ihre Schule der erste Schritt getan, so musste der zweite von dem Willen getrieben werden, die tiefe, jahrtausendealte Erinnerung in uns an einen Zusammenhang zwischen Musik und Körperbewegung noch weit fruchtbarer zu machen, und zwar zuerst einmal ganz von der Musik als der Lehrmeisterin aus, weil in ihr der Rhythmus zu einem so reichen System wie in keiner anderen Kunst geworden ist. Das geschah in der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze in Hellerau.

Bevor wir uns dieser zuwenden, mögen hier die Bemerkungen über das Verhältnis zwischen Tanz und Musik noch erweitert und zu einem vorläufigen Abschluss gebracht werden — zu einem vorläufigen, insofern dies Verhältnis im weiteren Verlauf unserer Betrachtungen naturgemäss immer von neuem auftauchen und zur Sprache gebracht werden muss. Was für eine Musik getanzt und was für eine nicht getanzt werden darf, darüber ist seit dem ersten Auftreten der Duncan viel diskutiert worden, und man hat dabei einen Unterschied zwischen Musik als „tönend bewegter Form" und „Ausdrucksmusik" gemacht. Die einen sagen, dass die „absolute" Musik, die Musik als „tönend bewegte Form", durchaus Selbstzweck, durchaus geschlossene Einheit ist und darum durch den besten Tanz entweiht wird, dass aber die „Ausdrucksmusik" gewissermassen aus sich herausführende, ausserhalb ihrer selbst liegende, programmatische, poetische Bestandteile besitzt, die, in Tanz umgesetzt, eine Verdeutlichung, Verlebendigung, Bereicherung bedeuten. Die anderen dagegen meinen, die Musik als „tönend bewegte Form" habe einen Mangel an Inhalt, eine Leere, die durch den Tanz ausgefüllt werden könne, während die „Ausdrucksmusik" alles, was gesagt werden könne, selber sage. Mit dieser Unterscheidung also kommt man zu nichts, sie ist überdies schon in sich hinfällig. Die Musik

als „tönend bewegte Form" muss voller Ausdruck sein, selbst die strengste schulmässigste Fuge, wenn sie Wert haben soll, und die „Ausdrucksmusik" muss ihr Programmatisch-Poetisches völlig in Form auflösen, wenn sie Wert haben soll. Da ist eine andere Meinung über das Verhältnis zwischen Musik und Tanz schon stichhaltiger, die aus der ganzen Art unseres Genuss- und Aufnahmevermögens die Notwendigkeit eines Masses der Einheit ableitet, das nicht überfüllt werden darf, die deshalb auch von der besten Tanzmusik eine „Leichtigkeit" verlangt, welche erst durch den Tanz und mit ihm so viel Gewicht bekommt, um jene ganze Einheit zu bilden.* Ich möchte an dieser Stelle einfach sagen: der Tanz bedarf einer Musik, die Bewegungsimpulse enthält. Das Problem ist nur schaffend zu lösen, und wenn es schaffend gelöst wird, und sei es auf die verschiedenste Weise, so verliert die Diskussion jegliches Interesse. Jedenfalls empfinden wir es nicht als Entweihung, wenn ein „unkomponierbares" Gedicht, d. h. eines, das vollkommen „selig in sich selbst" ist, so schön vertont wird, dass wir die Worte über der Musik vergessen können. Und so wird z. B. auch Chopin, so wenig man ihn für Tanz empfehlen darf, verzeihen, wenn sein Geist in einem Tänzer fruchtbar wird und sich ganz gelegentlich so sehr aus seinem tönenden Leib in einen sichtbaren begibt, dass man über dieser Transsubstanziation seine herkömmliche, im Grunde einzig gemässe und auch unverlierbare Gestalt einmal vergisst. Es gibt kein wahres Schaffen, das nicht Einheiten schafft. Welcher Art diese Einheiten sind, das kann man so wenig vorschreiben, wie sich diese Einheiten nach Gewichtsverhältnissen bestimmen lassen. Ein sehr starkes Bedürfnis besteht immerhin nach Musik, die eigens für den Tanz geschrieben ist. Das Menuett war als Komposition viel einfacher denn als Tanz, indem dieselben musikalischen Teile zu ganz verschiedenen Bewegungsfolgen gespielt wurden. Und das hatte sicherlich seine guten Gründe. Die vom Tanz befreite Musik entwickelte sich allerdings, wie eingewendet wurde, teilweise zu einer Kompliziertheit, welcher der Körper nicht mehr folgen darf und soll. Schon die Dauer ihrer Klänge ist für eine logische Art der Körperbewegung meist viel zu kurz — selbst wenn diese Klänge für den Tanz, nämlich für die ausdruckslose Akrobatik des Balletts und für das Gehoppse in den Ballsälen, geschrieben sind. Wir werden all dies bei der nun folgenden Betrachtung der Hellerauer Versuche an Beispielen veranschaulicht sehen. —

* Siehe Ernst Steiger: Eine deutsche Tanzkunst, „März", 6. Jahrg., Heft 27 u. 29.

Die Beschränkung auf das Kindesalter und auf das weibliche Geschlecht, welche man auf der Elizabeth Duncan-Schule für nötig befand, fehlte in der Hellerauer Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze, so dass also für Erwachsene und für Männer nur die letztere in Frage kam. Sie war in erster Linie eine Musikschule, die das Gehör entwickeln wollte und den Körper zunächst deshalb am Unterricht mitbeteiligte, um mit seiner Hilfe die rhythmisch-dynamischen Fähigkeiten auszubilden. Beide Institute hatten also miteinander gemein, dass sie keine eigentlichen Tanzschulen waren, sie hätten ihren Wert behalten, selbst wenn sie der Tanzkunst, die sie freilich auch pflegten, nicht gedient haben würden, aber sie schlugen Wege ein, die auch zur Tanzkunst führen konnten. Auf beiden fasste man die körperliche Erziehung nicht bloss als ausgleichendes Gegengewicht gegen die geistige auf, sondern wollte auch in die Übungen des Körpers ein geistiges Element hineinbringen, um so, durch gleichzeitige Wechselwirkung zwischen Körper und Geist, den Dualismus der beiden aufzuheben, erkannte als dieses geistige Element an beiden Orten den Rhythmus und zog hier wie dort die Musik zum Unterricht heran, wenn man auch unter Rhythmus, wie angedeutet, in Hellerau nicht genau das Gleiche wie auf der Marienhöhe verstand und demgemäss von der Musik einen verschiedenen Gebrauch machte. Die Nützlichkeit der Duncanschule, vom Tanz ganz abgesehen, ist ohne weiteres zuzugeben, ob aber die Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze und ihr System einer „rhythmischen Gymnastik“ speziell für Musikstudierende von Wert ist, haben wir hier weniger zu entscheiden, und näher beschäftigen kann uns die Rhythmuspflege beider Anstalten nur in Hinsicht auf den Tanz.

Die bei Elizabeth Duncan eingehaltene gebotene Einschränkung bei Anwendung der Musik auf die Körperbewegung hat man in Hellerau, was musikpädagogisch begreiflich ist, weniger streng beobachtet, aber man hat hier im übrigen das Verhältnis zwischen Musik und Körperbewegung in viel ernsthaftere praktische Untersuchung gezogen. Man hat hier, wenn auch unter noch so vielen gymnastischen, tänzerischen und musikalischen Irrtümern, die Musik als systematischen Zuchtmeister für das Zeit- und Kraftgefühl des Körpers benutzt, man hat sie auf das Nervensystem als auf die Verbindung zwischen Geist und Körper einwirken lassen, man hat erkannt, dass keine Erziehung des Muskelsystems ohne Erziehung des Nervensystems möglich ist und dass, eben infolge der Ausserachtlassung dieser Tatsache, unsere bis-

herige Erziehung die Funktionsstörungen beim Ineinanderarbeiten der sensorischen und motorischen Zentren nicht beseitigt, man hat dadurch, dass man die Rhythmik der Musik Kommandos erteilen liess, deren Impulse und Hemmungen das Gehirn an bereitwilligste Glieder weitergeben musste, das Mass von Konzentration, Willenskraft, Geistesgegenwart, Triebharmonie zu steigern gesucht und zum mindesten ein starkes Element der Freude in musikalische und gymnastische Übungen gebracht. In alledem ist freilich der sehr unmusikalische Geist des Drills nicht zu verkennen, und sobald Jaques-Dalcroze Künstler sein wollte, zerfiel das Unteilbare in seiner Hand in Teile. Da versuchte auch er künstlich Ausdruck zu schaffen, und Ausdruck ist gewiss in der Kunst, aber Ausdruck ist auch überall im Leben. Da also Ausdruck allein nicht genügte, versuchte er Gesetze zu finden, und Gesetze sind gewiss in der Kunst, aber Gesetze sind auch in der Mathematik. So kamen Tanzstudien zustande, bei denen man bald Arm- und Beinbewegungen, bald Ausdrucksgesten, bald geometrische Figuren, aber nicht die gestaltete Bewegung des ganzen Körpers sah, welche gleichzeitig Inhalt und Technik, Ausdruck und Gesetz, welche Form ist. Schuf er also nicht Form, so brachte er doch in die Körperbewegung als erster ein Formprinzip, wenngleich ein von der Musik geborgtes. Diese Anleihe, begründet in jener elementaren Zusammengehörigkeit von Musik und Körperbewegung, die sich, auch nachdem sie sich fliehen gelernt, immer wieder suchen, war notwendig, sie zeigte, ob auch keine Bewegungskunst, so doch einen Weg zu ihr. Und sie konnte sich sogar bis zur Schaffung einer prinzipiellen Grundlage für eine Reform unseres Opernwesens erheben. Doch wir wollen die „rhythmische Gymnastik" nach dieser kurzen Ausschau auf ihre letzten Ergebnisse und Fehlergebnisse nun im einzelnen und von Stufe zu Stufe kennen lernen.

Eine Reihe von Jahren bevor Jaques-Dalcroze das Verhältnis zwischen Rhythmus und Körperbewegung auf seine Weise entdeckte, hatte ein deutscher Gelehrter, der Soziolog und Nationalökonom Karl Bücher, seine Schrift „Arbeit und Rhythmus" veröffentlicht, die mit einem strengen Beweismaterial über das nämliche Verhältnis wissenschaftliche Klarheit verbreitete. Bücher führt in die Urzeit der Menschen, wo Arbeit, Spiel und Kunst noch eine Einheit bilden. Er zeigt — immer nur die rationale Seite der Sache erkennend —, dass der Rhythmus weder der Musik noch der Sprache ursprünglich innewohnt, sondern dass er der Körperbewegung entstammt und dass die durch die

technischen Voraussetzungen der Arbeitsaufgaben gegebenen Bewegungsrhythmen erst zur Entstehung des Gesanges und der Poesie führten. Indem der Rhythmus die Arbeitsbewegungen regelt und ordnet und dabei die aufzuwendenden Kräfte teils sparen, teils verdoppeln lehrt, enthält er gleichzeitig ein automatisierendes und ein belebendes Element: er lässt die Arbeit unbewusst und mechanisch sich vollziehen und nimmt ihr dadurch, so verwunderlich dies klingen mag, ihr Unlustmoment, indem er nämlich den Geist freimacht, sich während der Arbeit über die Arbeit und ihren rein nützlichen Zweck zu erheben. Durch langwierige Prozesse verselbständigten sich erst die Künste, aber sie gingen auch weiterhin Bündnisse ein, die in der ehemaligen Einheit aller menschlichen Tätigkeit ihre Erklärung finden, so das Wort mit dem Ton und der Ton mit der Körperbewegung. Und in dem Volke, das wir als das kulturell höchststehende zu betrachten gewohnt sind, bei den Griechen, waren wohl die Einzelkünste schon zur Blüte gelangt, aber sie schlossen sich doch auch wieder zusammen und wurzelten noch durchaus in einem lebendigen rhythmischen Körpergefühl. „Die Griechen legten", so sagt Bücher, „dem Elemente der formalen Gliederung in der Musik eine hohe Bedeutung für die Erziehung der Jugend bei. Rhythmus und Harmonie sollten die menschliche Seele erfüllen und das ganze Leben durchdringen, weil sie tüchtig zum Reden und Handeln machen. Aber nicht minder schätzten sie den Rhythmus der Körperbewegung, den sie als Ausdruck feiner Bildung und sittlicher Selbstzucht ansahen. Den von Musik und Gesang begleiteten Tanz, als die vollkommenste Ausprägung des Rhythmus, betrachteten sie als eine religiöse Handlung." Eine unaufhaltsame Notwendigkeit aber trieb die Menschen zu immer grösserer Sonderung und Spezialisierung ihrer Fähigkeiten, in Wissenschaften und freien Künsten löste sich der Geist mehr und mehr vom Körper, dessen Fertigkeit hinwiederum sich in handwerkliche Berufe verzweigte, bis schliesslich die Vorherrschaft des Intellektes einen ungeheuern Teil des Handwerklichen sich in einem ganz neuen, gleichsam aussermenschlichen Sinne mechanisieren liess — durch die Erfindung der Maschine. Allein es gibt keinen Gewinn für die Menschheit, der nicht gleichzeitig einen mindestens ebenso grossen Verlust in sich schliesst, darum muss sie bei allem Fortschritt stets ihr Streben darauf richten, den entstehenden Schaden auszugleichen, zum Alten zurückzukehren, ohne darüber doch das Neue wieder aufzugeben. Die ihrem Wesen und Ursprung nach so geheimnisvolle Macht des

Rhythmus konnte nun freilich nicht ganz absterben, auch in keiner menschlichen Tätigkeit, wofern sie wirklich deren belebendes Element ist, und so hat sie sich auch dort, wo sie unsichtbar wurde, oft nur sublimiert. Und dennoch ist es eine verhängnisvolle Wahrheit, wenn Jaques-Dalcroze unserem Zeitalter der Maschine und der einseitigen Intellektualisierung die „Krankheit der Arhythmie" nachsagte.

Jaques-Dalcroze war als Genfer Konservatoriumslehrer an der ganzen Art des üblichen Musikunterrichts verzweifelt, der die Schüler zu Instrumentalspezialisten, höchstens zu Virtuosen, heranzüchtet, aber nicht zu Musikern erzieht, d. h. technische Fähigkeiten in ihnen heranbildet, ohne das musikalische Empfinden oder doch seine Grundlagen: Gehör und Rhythmus, gehörig zu entwickeln. In dem Moment nun, wo Jaques das Taktieren des Körpers als pädagogische Hilfe heranzog, machte er, vielleicht unabhängig von Bücher, aber ganz in seinem Sinne, eine Entdeckung, vielmehr Wiederentdeckung, aus der seine ganze Erziehungsmethode resultieren sollte und deren Tragweite um so grösser war, als er mit ihr die „Krankheit der Arhythmie" zunächst und vor allem als Musiker bekämpfte, also auf einem Gebiete, dem wir nach den angeführten Beispielen aus der ersten Menschheitsgeschichte und aus der harmonischen Kultur der Griechen eine ausschlaggebende Bedeutung zuerkennen müssen. Er sah nämlich, dass Gang und Schritt, dass die einfache Marschbewegung die Grundlage aller rhythmischen Betätigung des Menschen ist. Durch und durch ein Praktiker, errichtete er jedoch nicht wie Karl Bücher auf der Entdeckung des Körperrhythmus ein Gebäude von Erkenntnissen, sondern er machte sie ohne weiteres seinen realen musikpädagogischen Zwecken dienstbar. Er liess alle Themen mit dem Zeitwert jeder einzelnen Note marschieren und die Arme gleichzeitig den Takt dazu schlagen. Von der Fähigkeit des menschlichen Körpers zu solcher Doppelfunktion, die gleichzeitig den Rhythmus, wenn hier gleich nur im rationalen Sinne verstanden, und den Takt wiedergibt — die Vielheit der Taktteile, geordnet zu Takteinheiten —, schritt Jaques zum Ausbau eines ganzen Bewegungensystems vor, das dem rhythmischen System der Musik analog ist, und verflocht es mit einem System zur Ausbildung des tonalen Empfindens, des relativen und schliesslich absoluten Gehörs.

Sprachen wir von der Notwendigkeit einer Rückkehr zum Alten, so war dies natürlich nicht wörtlich gemeint. Wir können für uns die Zeiten, von denen Bücher redet, nicht wieder herbeirufen, wo jeder

Mensch sein eigenes oder jede Arbeitsgemeinschaft ihr eigenes Arbeitslied hatte, das die Tätigkeit durch musikalische Rhythmisierung zur Freude und zu einem Fest machte. Aber Jaques-Dalcroze trachtete auf seinem Gebiet, dem zunächst rein musikalischen, wenigstens danach, durch Erziehung die Gefahren zu beseitigen, welche die allzu grosse Entkörperlichung des Rhythmus mit sich gebracht hatte, methodisch gleichsam eine verkürzte Zusammenfassung der Menschheitsentwicklung zu geben, damit wir das Ererbte erwerben, um es wirklich zu besitzen, — methodisch jenes musikalisch-rhythmische Urgefühl, das durchaus an unseren Körper gebunden ist, in unsere Tage zu retten als Grundlage einer wahren Musikausübung, welche somit aufhört, eine blosse Gehirnfunktion zu sein, die sich an irgendeinem Instrument orientiert. Der Hellerauer Musikunterricht, bei dem das Studium der Tonleitern und die Improvisation, die den Schüler befähigt, die Harmonielehre aus den Grundelementen der Musik selber abzuleiten, mit der rhythmischen Gymnastik Hand in Hand ging, reihte sich also in alle die Bestrebungen unserer Tage ein, welche darauf abzielen, in einen Schüler nichts hineinzulehren, sondern seine Aktivität zu wecken, damit das Lernen selbständig, aus ihm heraus, geschieht. Nur übersah Jaques-Dalcroze eine Grundtatsache oder leistete wenigstens bei ihrer Anwendung nur halbe Arbeit. Die rhythmische Betätigung des Menschen wird erst dadurch zu einer musikalischen, dass der taktmässig bewegte Körper infolge der Anstrengung der Muskeln den Ton entschleudert und der Ton zum Gesange wird. Eine genau so traurig verirrte Einseitigkeit wie gegenüber dem Rhythmus und dem Gehör zeigt unser heutiger Musikunterricht gegenüber der menschlichen Stimme, und zwar infolge derselben Ursache, nämlich gleichfalls eines Spezialisten- und Virtuosentums, welches das, was eine Angelegenheit des ganzen Körpers sein müsste, zur Aufgabe eines einzigen Organes macht, in diesem Falle des Kehlkopfes. Eine unrichtige Tonbildung fast aller Menschen und Hunderte von ruinierten Existenzen unter den Berufssängern sind die Folgen dieses Übels. Zu seiner Beseitigung tut die Rutzsche Typenlehre und der aus ihr gefolgerte Gesangsunterricht die entscheidenden Schritte. Sie ist eine Parallelerscheinung zur rhythmischen Gymnastik, indem sie, wie diese, Licht in das Gebiet trägt, wo die Grenzen des Körperlichen und Seelischen ineinander übergehen, und in dem Schüler ein erhöhtes Bewusstsein erzeugt, das schliesslich zu einer Automatisierung führt und also doch nur den Wirkungs-

grad des Unbewussten erhöht. Rutz hat erkannt, dass die ganze Menschheit, sowohl nach Rassen wie nach Einzelindividuen, in wenige Gruppen von verschiedenen körperlichen Besonderheiten zerfällt und dass diese physische Struktur durchaus der Struktur der Gemütsart entspricht. So sehr sich diese Gruppen nun auch im einzelnen Menschen vermischen und modifizieren können, ist doch jede menschliche Äusserung, so auch die Stimme und weiterhin das musikalische Schaffen, an eine bestimmbare körperliche Eigenart gebunden. Die Verschiedenheit des Stimmcharakters hängt genau wie die Verschiedenheit der Gemütsart und ihres künstlerischen Ausdrucks mit der Verschiedenheit in der Einstellung der Rumpfmuskulatur zusammen. Alles richtige Singen beruht auf richtiger Einstellung der Rumpfmuskulatur, und indem der Sänger die Rumpfmuskulatur zuerst bewusst und dann instinktiv verschieden einstellen lernt, wird seine Stimme ein gefügiges Instrument zum Ausdruck verschiedenster künstlerisch geformter Gemütsarten. Lehrte man in Hellerau Musik nur, indem man auch singen liess, wollte man dort wirklich alle musikalischen Erfahrungen zu einem sicheren Besitze machen, indem man sie an richtige Innervierungen des Körpers band, so hätte nicht unrichtig, d. h. mit sonst so verpönten Muskelkontraktionen, gesungen werden dürfen. Will andererseits die Rutzsche Methode an Stelle von Kehlkopfakrobaten Sänger heranbilden, d. h. Künstler, deren Körper ein gefügiges Instrument der Musik ist, so dürfen die Töne nicht nur in der Rumpfmuskulatur, sondern sie müssen auch, vom einwandfrei geschulten Gehör ganz abgesehen, im ganzen rhythmisch beherrschten Körper ihre Resonanz finden, vor allem beim Bühnensänger; beide Methoden müssten sich also ergänzend vereinigen, und als drittes hinzutreten müsste eine richtige Atemschulung, wie sie etwa Hans Hackmann in seiner Schrift „Die Wiedergeburt der Tanz- und Gesangskunst aus dem Geist der Natur" (Verlag Eugen Diederichs, Jena) verlangt. Indessen: geschah dies auch in Hellerau noch nicht, so wurde doch zum rationalen Rhythmus erzogen, auf eine Weise, die man recht gut durch Analogie des Lese- und Schreibunterrichts klarzumachen versucht hat. Dadurch, dass man das Kind veranlasst, beim Schreiben laut zu lesen, prägt man ihm gleichzeitig Gehörs- und Gesichtsbilder der Buchstaben und Worte fast spielend ein. Und die Beobachtung, wie sehr viele Menschen ihr Leben lang beim Lesen die Lippen bewegen oder doch im Alter zu dieser Gewohnheit zurückkehren, beweist, dass das Lesen auf Innervationen des Sprachorgans



HUGO BÖTTINGER: BILDUNGSANSTALT JAQUES-DALCROZE

beruht. Genau so wird bei der Dalcroze-Methode jeder Rhythmus an eine Muskelinnervation gebunden, und wie der Leser Worte und Sätze versteht, ohne sich über ihre Gesichtsbilder Rechenschaft abzulegen, wie sein Auge schon zu neuen Zeichen eilt, während er gleichzeitig erst den Sinn der eben aufgenommenen begreift, so vermag der Schüler der rhythmischen Gymnastik schliesslich einen Rhythmus zu verstehen und körperlich auszuführen, ohne ihn erst zu analysieren, ja, zur gleichen Zeit schon einen neuen in sich aufzunehmen. Und so sehr werden Bewegungen des Körpers und des Geistes schliesslich eins, dass die Bewegungsbilder in seinem Inneren es ihm ermöglichen, eine Pause von beliebig vielen Takten richtig innezuhalten. Sehen wir zu, in welcher Art von Übungen der Unterricht besteht.

Zu dem Klavierspiel des Lehrers fangen die Schüler zunächst zu marschieren an, indem sie jedem Schneller- und Langsamerwerden der Musik zu folgen haben. Dann werden die verschiedensten improvisierten Themata „realisiert", d. h. sie werden in Schritte umgesetzt, wobei ein Stampfen des Fusses den schweren Taktteil markiert; gleichzeitig schlagen die Arme den Takt dazu und nehmen jede Änderung des Taktes, seien es nun fünf, sechs, sieben oder weniger und mehr Viertel, sofort auf. Bei halben Noten machen die Schüler auf das zweite Viertel eine Beugung, bei dreiviertel und ganzen weitere Bewegungen auf der Stelle, doch dies didaktische Zerlegen der längeren Zeitwerte in die kürzeren wird den Fortgeschrittenen erspart, bei denen es schon zum sicheren Besitz der Nerven, zum Instinkt, geworden ist. Auf das Kommando „Hopp" wird der Rhythmus gehemmt oder geändert — je nachdem wie es der Lehrer vorher angesagt hat, machen die Schüler einen Sprung oder eine plötzliche Wendung, legen sich hin, stehen auf, verdoppeln, verdreifachen, ja verfünffachen das Tempo. Nun gehen sie in Synkopen, wobei sie den üblichen Schritt nach vorwärts unmittelbar durch eine Beugung des Knies ersetzen. Weiterhin kommt es darauf an, die Muskeln unabhängig voneinander zu machen und auf diese Weise die rechte und die linke Körperhälfte selbständig auszubilden, etwa mit dem einen Arm drei Viertel und mit dem anderen gleichzeitig vier Viertel zu schlagen oder gar mit Kopfbewegungen einen Zweivierteltakt, mit dem linken Arm einen Dreiviertel-, mit dem rechten einen Vierviertel- und mit den Beinen einen Fünfvierteltakt — alles dies gleichzeitig ausgeführt — anzugeben. Die Gehörsübungen des Solfège-Unterrichts werden in die rhythmischen eingefügt, es wird z. B. eine einmal gehörte

oder einmal gelesene Melodie gleich auswendig nachgesungen und dann stumm „realisiert". Die Schüler verschlingen ihre eigenen Rhythmen mit denen des Klaviers, sie kanonisieren und kontrapunktieren mit Bewegungen die Musik, sie fügen dem plastischen Kontrapunkt Duolen oder Triolen oder gar Quintolen und Sextolen ein, sie geben überhaupt alle nur erdenklichen rhythmischen Gebilde und Kombinationen der Musik wieder, und da ihnen solchergestalt die Notenschrift nicht nur ein System von Zeitwerten, sondern auch eines von Raumwerten ist, so vermögen sie deren Zeichen schliesslich frei zu verwenden und Rhythmen zu bilden, die bisher in der Musik noch gar nicht vorkommen, z. B. die Zahl der Viertel, aus denen sich ein Takt zusammensetzt, bedeutend zu vergrössern und ein Tempo nicht nur, wie es die Komponisten ausschliesslich tun, zweifach und vierfach, sondern auch dreifach zu verschnellern, so dass wir vielleicht eine Zeit herannahen sehen, wo nicht nur die Körperbewegung von der Musik, sondern auch die Musik wieder von der Körperbewegung lernt.

Die rhythmische Gymnastik sucht die Kräfte des Unterbewussten nicht dadurch zu fördern, dass sie das reflektierende Bewusstsein negiert und ausschaltet, sondern sie wendet sich zunächst an das Denken und die Überlegung, aber mit der Absicht, ihre Ergebnisse ins Unterbewusstsein zurücktauchen zu lassen. Jaques-Dalcroze ist der Ansicht, dass es genau so gut eine Schulung des Nervensystems wie eine Schulung des Muskelsystems gibt, und seine Schulung des Muskelsystems soll auf einer Schulung des Nervensystems basieren. Die Krankheit der Arhythmie beruht für ihn in einem Muskelsystem, das den Nerven zu früh oder zu spät Folge leistet, so dass Impuls und Hemmung nicht rechtzeitig vorbereitet werden. Darum strebt er ein schnelles und exaktes Funktionieren der sensorischen und motorischen Zentren an, eine Aktionsbereitschaft, die jeden Wink des Gehirnes unmittelbar in Handlung der Muskeln umsetzt. Aus der rhythmischen Erziehung folgert sich ihm letzten Endes jene Charakterbildung, die dem Glauben der Griechen entspricht, dass Rhythmus und Harmonie die Seele erfüllen, das ganze Leben durchdringen sollen und dass die Musik tüchtig zum Handeln machen kann. Der ehemalige Konservatoriumslehrer wollte zum Pädagogen im weiten, menschheitlichen Sinne werden, dessen Worte daher nun mit einem Male statt nur von fachmännischen Forderungen von sittlichem Pathos getragen waren. Von der Musik herkommend und mit der ursprünglichen Absicht, nur der Musik zu dienen, hatte

er den menschlichen Körper entdeckt. Der Rhythmus, zu dem er erziehen wollte, ward nun selber zum Erzieher. Was praktische Übung war, mündete ins Metaphysische. Hellerau ward zur Stätte des Glaubensbekenntnisses: Der Rhythmus verkörpert das Geistige und vergeistigt das Körperliche. Zum mindesten müssen wir zugeben, dass Jaques-Dalcroze die Grenzen des Musikpädagogischen überschritten hatte, und seine Jünger ergingen sich gegenüber den rhythmischen Übungen in hochgemuten Schwärmereien: hier werde unser in Gewohnheiten träge gewordener Organismus von einer bestimmten Seite aus erneuert; hier werde unser einseitiger Intellektualismus an seinem springenden Punkte ergriffen, durch sich selber überwunden, mit seinen eigenen Waffen geschlagen und überlistet; hier sei die erste Seite jenes „letzten Kapitels von der Geschichte der Welt" aufgeschlagen, von dem Kleist redet, als er meint, dass sich das, was wir durch das Bewusstsein, durch die Reflexion, verloren, im unendlichen Bewusstsein wiederfindet, dass uns ein zweiter Stand der Unschuld bevorsteht trotz und mit der Erkenntnis; Jaques-Dalcroze habe für die persönliche Entwicklung des Menschen die geheimnisvolle Naturkraft des Rhythmus nutzbar gemacht wie andere den Dampf und die Elektrizität für das praktische Leben, der Rhythmus rühre an die tiefsten Geheimnisse; im menschlichen Körper wirksam geworden, schaffe er Menschen von Einfachheit und Adel des Geistes, steigere er die Fähigkeiten zum Lebenskampf, mache er alle Kräfte frei; und da er ausserdem zur Musik erziehe, müsse Kunst und Schönheit durch ihn aus einem gesunden, freien Menschentum erwachsen.

Das waren überschwengliche Hoffnungen und Visionen, verbunden mit Reklame. Unsere mit allen Kräften und auf allen Gebieten rege, aber glaubenslose und gerade darum so glaubenssüchtige Zeit neigt dazu, in jeder neuen Idee ein Allheilmittel zu begrüssen. Indes ebenso schnell stellt sich als natürliche Reaktion eine Ernüchterung und ein tiefes Misstrauen ein, jener skeptische Humor, der sich aller Ideologie gegenüber so leicht regt. Und doch sind es oft gerade die ernstesten, edelsten und tatkräftigsten Bestrebungen unserer Tage, die letzten Endes das fatale Gefühl erwecken, als sollte das Leben in die Retorte gebracht und dort gemeistert werden. Auch die ganze Gartenstadt Hellerau schien uns dann mit einem Male abseits vom unschuldigen Wunder des Lebens zu liegen. Ihre Erziehungsmöglichkeiten: Handfertigkeitsunterricht in den Werkstätten, Gartenbauunterricht in Gärt-

nereien und Hausgärten, der Rhythmus als Erzieher, lebendiger Zusammenhang mit dem Wachstum der Gemeinde, erfüllte uns wohl noch mit schuldigem Respekt als vor einer Gewährleistung günstigster Vorbedingnisse, obwohl es uns zugleich bedünken wollte, die frische Tat und das seiner selbst sichere Sein möchten eher noch aus tiefstem Dunkel, aus dem Humusboden eines fruchtbaren Chaos entspringen als dort, wo so viele Freibriefe auf ein harmonisches Menschentum ausgestellt werden. Jaques-Dalcroze sagte in einem seiner Vorträge: „Es gibt in Deutschland wie in anderen Ländern viele und gute Anstalten, die nur den Verstand oder nur das Ohr oder nur die zeichnenden Hände oder nur die tanzenden Füsse, die singenden Kehlen, die spielenden Finger ausbilden. Aber es gibt keinen Ort, in welchem man die Kunst als die Erzieherin unserer Sinne, unseres Gefühls in den Mittelpunkt stellt und ihr die Aufgabe zuweist, Sinne und Gefühl des Menschen mit der Schulung des Willens zu der gleichen Höhe auszubilden, zu der die Wissenschaft unseren Verstand emporgezüchtet hat." Aus diesen Sätzen sprach sicherlich der Hellerauer praktische Idealismus in seinem reinsten Wesen, aber zugleich hören wir aus ihnen den ominösen Begriff „Züchtung", als sollte er nun auf Willen, Gefühl und Sinne so angewandt werden, wie ihn die Wissenschaft auf unseren Verstand anwandte. Wurde hier also nicht doch wieder der Mensch als Ganzes vernachlässigt, trotz allen pathetischen Hinweisen auf eine allseitige Harmonie? Gab es nicht vielleicht Hellerauer Musterschüler, die trotz und gar wegen aller Willensschulung an Energielosigkeit zugrunde gingen, die bei aller Dressur auf Geistesgegenwart im Leben aus Mangel an Geistesgegenwart Schiffbruch erlitten, deren Gefühl und rhythmisches Empfinden so sehr Erziehungsprodukt waren, dass sie in den höheren Sphären ihrer geistigen Anwendung zu nichts zerflossen? Lagen nicht in der Methode, wie in jeder Methode, allzu sehr die Gefahren des blossen Drills, die nur der einzelne selber vermeiden konnte, indem bei ihm, was selten genug sein mochte, die Methode aufhörte, Methode zu sein, die strenge Disziplinierung sich in lebendige Freiheit wandelte und die Erziehung selbsterrungene Tugend wurde? Mochte das letztere immerhin möglich sein, so wurde doch ein Unfug mit dem grossen Wort „schöpferisch" getrieben.

Wir wollen nicht allzu sehr mit der Entgegnung auftrumpfen, dass das Schöpferische oft gerade mit dem Widerstande wächst und sich überhaupt seine Bahnen nicht vorzeichnen lässt; hiermit kann man

nämlich auch einem falschen Rückschritt das Wort reden und übersehen, dass Widerstand und Anlass zum Protest stets genügend übrigbleiben werden. Aber die allzu eifrige Erweckung des sogenannten Schöpferischen möchte man doch in die richtigen Grenzen zurückgewiesen sehen. Das Improvisieren z. B., dem wir den Wert zuerkannten, dass es den Schüler lehrt, die Elemente der Harmonielehre praktisch zu erproben, selbsttätig kennen zu lernen, und das namentlich für den angehenden Lehrer der rhythmischen Gymnastik unerlässlich ist, ist doch keineswegs, wie behauptet wurde, an sich schon etwas Schöpferisches, ganz im Gegenteil kann es eine sehr spezielle, oft genug fragwürdige und ehrfurchtslose Fähigkeit sein, die den Mitteln der Musik einen skrupelfreien Mangel an Verantwortungsgefühl entgegenbringt und sich gern mit dünkelhaftem Dilettantismus paart. Menschen von wirklichem musikalischen Feingefühl haben oft einen unüberwindlichen Widerwillen dagegen, sich irgendwelchen momentanen Einfällen zu überlassen. Solche Naturen können überhaupt nur dadurch zur Musikausübung erzogen werden, dass sie zunächst einmal irgendein gutes Werk, und sei es das anspruchsloseste und leichteste, am Klavier oder auf irgendeinem anderen Instrumente spielen lernen, oder sie setzen sich zum mindesten nur dann ans Klavier, wenn man sie in das Wesen des Instrumentes und seine Behandlungsart einführt, weil sie ein feinnerviges Gefühl für das Material besitzen. Jaques-Dalcroze dagegen betonte so sehr die Gefahren des Instrumentalunterrichts, dass er ihn vernachlässigte und das Kind mit dem Bade ausschüttete. Doch sei dem wie ihm wolle: uns soll ja freilich hier vor allem seine rhythmische Gymnastik angehen. Ganz abgesehen davon, dass schöpferische Naturen vielleicht oft der körperlichen Hemmungen bedürfen, um den Rhythmus im überrationalen, im höchsten Sinne in sich freizumachen und in Werken aus sich herauszubringen, gibt es zweifellos Menschen, deren Muskelsystem man ohne weiteres von ihrem Nervensystem aus beeinflussen kann, die unter der Hingabe an einen gespielten Rhythmus ihre Glieder frei bewegen lernen. Das hätte aber Jaques-Dalcroze doch noch nicht die Berechtigung geben dürfen, an die Gesamtheit seiner Schüler die Aufforderung zu richten: „Entspannen Sie Ihre Muskeln! Die Furcht zieht Ihre Glieder zusammen! Wenn Sie sich der Musik hingeben, werden Sie keine Fehler machen." Die Atmung, die vielleicht das Zentralproblem der Bewegung bildet, tat er mit dem ganz gelegentlichen Satze ab: „Das Band, das die Bewegungen der Arme mit denen der Beine

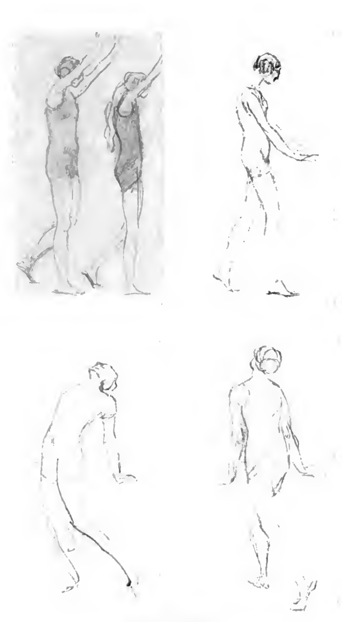
verknüpft, ist die Atembewegung" — einem Satze, der in dieser Fassung, und zumal ohne weitere Ausführung, unklar und eine blosse Ahnung ist. Hier verbarg sich unverkennbar ein gymnastischer Dilettantismus, der aus der Überschätzung der Musik zu dem Dogma kam, die ganze Erziehung müsse von innen nach aussen gehen, während doch auch die Wege, die von aussen nach innen führen, begangen werden müssen. Für die meisten Menschen ist das Entspannen der Muskeln nur auf rein gymnastische Weise erlernbar. Ob auch Jaques-Dalcroze Gefühl für den Körper hatte, so kannte er doch nicht aus persönlicher Erfahrung seine Gesetze und seine allseitige Beherrschung. Er überschätzte daher gewaltig die körperliche Ausbildung, die seiner Meinung nach in der rhythmischen Gymnastik liegt. Deren ganzes System war viel zu einseitig nnd zu ausschliesslich an die Funktionen der Extremitäten gebunden, es missachtete oft genug die Gesetze, die in den Proportionen und Funktionen der menschlichen Glieder liegen. Mochten die Hellerauer Übungen noch so wirksam der Erziehung zum exakten rhythmischen Gefühl dienen, so rächte es sich dennoch an Musikern und Nichtmusikern, dass Jaques-Dalcroze, im Gegensatz zu Elizabeth Duncan, übersah, wie eigengesetzlich sich die musikalischen Rhythmen, obwohl ursprünglich der Körperbewegung entstammend, entwickelt haben, viel zu eigengesetzlich, wie man bei Elizabeth Duncan mit Recht erklärte, um zum grossen Teil ohne Verkennung und Vergewaltigung des menschlichen Körpers wiederum in Bewegungen umgesetzt werden zu können.

Im Tanze muss sich der Rhythmus, der aus der Eigenart des menschlichen Körpers und aus allen seinen Möglichkeiten entspringt, mit dem musikalischen Rhythmus vereinigen. Und für uns hat sich nunmehr alles bisher Gesagte zu der Frage zuzuspitzen: Wie förderte die rhythmische Gymnastik die Bewegung des Körpers als Ausdruck und als Tanz? Hier stellen also auch wir die Forderung des Schöpferischen auf. Und in der Tat hangt ja in der Frage nach ihm die ganze Sehnsucht nach dem höheren und eigentlichen Werte unseres Lebens. Mit unserem Bedürfnis nach einer modernen Tanzkunst jagen wir keiner Theorie, keiner leeren Konstruktion, keinem Idole nach, es ist vielmehr die Spannung, der die Entladung folgen muss, es deutet auf Notwendigkeit und auf Talent. In Hellerau glaubte man wie nirgendwo sonst eine Atmosphäre voller Willenskraft und Verantwortlichkeit zu spüren, welche Kunst und Schönheit nicht an der Peripherie des Lebens suchten,

sondern aus seinem Zentrum heraus, nicht in einer äusseren Nachahmung etwa der Griechen wie bei dem oberflächlichen Scheinwesen amerikanischer Kallisthenie, sondern in, der Antike verwandten Vorbedingungen, in einer wirklichen Vermählung von Musik und Gymnastik, von Gehör und Gestikulation. Allerdings — wo ist in unserer Zeit die grosse einheitliche Kultur, die solchen Vorbedingungen erst den Hintergrund schafft, der völkische, religiöse, soziale Zwang? Sind alle geschilderten Bestrebungen nicht viel zu sehr blosser Vordergrund, Versuch, zu ernten, ohne gesät zu haben, Bau ohne Fundament? Wir wussten es nicht, uns trieb ein ungeduldiger Geist voller Fragen, doch unsere vermessenen Wünsche wichen immer wieder zurück in enge Grenzen. Auch die Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze wies, bescheiden genug nach ihren vielen stolzen Selbstanpreisungen, darauf hin, dass ihre Schulfeste, zu denen sie uns geladen hatte, nichts wollten als von der Arbeit eines Jahres Rechenschaft ablegen, und dass es sich erst nach Generationen zeigen könne, zu welchen Zielen ihre Versuche geführt hätten. Trotz allen starken Bedenken glaubten wir in den rhythmischen Übungen Silben, Worte und Grammatik zu einer Sprache der Kunst zu finden, und fragten: Wird der Zauberer am Flügel nun auch die Synthesis vollziehen?

In einigen einstudierten Gruppenübungen war zunächst etwas, das uns künstlerisch anmutete. Wie die Schüler vier oder fünf Reihen bildeten, von denen jede den gespielten Takt in verschiedener Schnelligkeit aufteilte, wie sie die Musik kanonisierten und kontrapunktierten, wie einfache Reigenfiguren verschiedene Rhythmen gleichzeitig wiedergaben, wie sich die getrennten Bewegungen eines inneren und eines äusseren Schülerkreises polyrhythmisch ergänzten — darin lag schon ein starkes räumliches Leben. Und ebenso in zwei Fugen nach Bach und Mendelssohn. Zwar störte uns bei ihnen eine lehrhafte Absichtlichkeit, und wir empfanden es als unmöglich, dass eine Kunstgattung, die nicht auf dem Rhythmus, sondern auf der Stimmenkontrapunktik als formalem Selbstwert beruht, im Tanze rhythmisch versinnlicht wird. Das ergibt nur eine deskriptive graphische Darstellung, einen unerwünschten sinnlichen Kommentar, obwohl es in pädagogischer Hinsicht verteidigt werden kann. Und dennoch waren vor allem in der Fuge in E-moll von Mendelssohn künstlerische Momente. Da wurde die Führung der Stimmen, ihr Auseinander- und Gegeneinanderschreiten, oft, trotz allem, wiederum zu starkem räumlichen Leben, beson-

ders wenn sich die Oberstimmen bereits auf den Treppenstufen des Hintergrundes zum Choral aufgestellt hatten und nur die Bässe noch in eiligem Lauf ein paar Figuren vollendeten, bis sie sich auch zu den anderen gesellten, dann der mächtige Chor, der nun gesungen ward, von den plötzlich hereintrippelnden Girlanden eines Kinderreigens umspielt war und am Schluss das Ganze beim nochmaligen Erklingen des Fugenthemas in nachdenklichen Gruppen auseinanderging. Zu einem Präludium von Rachmaninoff stehen zwei Reihen schwarzer Männergestalten wie zwei Schenkel eines Dreiecks auf den Stufen, vor ihnen kauert eine Frauengestalt, beginnt einen flehenden Tanz gegen sie, wird aber von den Handbewegungen der abwärts näherrückenden Reihen ehern abgewiesen, bis die Männer eine gerade Frontlinie bilden, die den flehenden Tanz vernichtend niederschlägt. Das wirkt nicht in einem unkünstlerischen Sinne pantomimisch. Das Gemüthafte darin ist durchaus als eine Funktion allgemeiner seelischer Verhältnisse gefasst und bewegte Architektur geworden. Wir dürfen freilich eben dies Allgemeine nicht zu sehr überschätzen. Die dunklen kultischen Vorstellungen, die es erregt, sind doch von primitivem Charakter. Es tut uns wohl, endlich einmal wieder Gruppenbewegungen zu sehen, die zeitliche Einheiten auch als räumliche zu formen suchen. Wir sind ergriffen, da hier der Geist der rhythmischen Erziehung gleichsam selber in die Erscheinung tritt, da hier wenigstens die Präliminarien zur Kunst, die Ur-Elemente des Tanzes, fühlbar werden, die sich an grossen Massen begnügen und der Individualisierung noch nicht bedürfen. Hier sind sich die Gebärde als Ausdruckswert und die Gebärde als Raumwert noch ohne weiteres gleich. Nun aber gilt es, den Ausdruckswert der Geste mehr und mehr zu verselbständigen, zu individualisieren, und ihn doch wieder, aber nun in einer höheren Einheit, dem Raume zu vermählen, jene grössere Objektivation nicht unter, sondern über dem Persönlichen zu erreichen, durch die Kraft der Phantasie Fülle des Lebens zur Erscheinung zu zwingen. Es bestand die Gefahr für Hellerau, sich gewissen unproduktiven Richtungen moderner Kunst anzuschliessen, welche zu sehr auf reine Mathematik hinauskommen, welche Gesetzmässigkeiten blossgelegt zeigen, statt sie unsichtbar zu lassen und dadurch um so stärker fühlbar zu machen als ein Skelett, das nur schön ist unter Fleisch und Blut. Wenn wir immerhin in Jaques' romanisch-formalistischem Gefühl, das wir bei den genannten Leistungen fanden, das Künstlerische dankbar anerkennen wollen, so sei ein Vergleich mit



HUGO BÖTTINGER:
BILDUNGSANSTALT JAQUES-DALCROZE

seinem Schweizer Landsmann Hodler gestattet, dessen Rhythmus auch stets gross ist in strengen Symmetrien und der dann die Gebärde eckig machen und herb stilisieren muss, um seinem Stück deutschen Ethos Genüge zu tun, der dabei nicht immer zu einer Versöhnung seines Bedürfnisses nach strenger Bindung mit der Welt des Ausdrucks und der Gebärde gelangt, aber dann doch mitten in einem starren Schematismus oft eine kultische Grossheit findet. Etwas von dieser Grossheit war in Jaques' didaktischen Tanzfugen, die aus einer formalen Scharade für das Ohr eine formale Scharade für das Auge machten und doch in einer Art von gottesdienstlicher Nüchternheit der Phantasie von einer intellektuellen Seite her beikamen.

Jaques fühlte genau, dass er hier nicht stehen bleiben durfte und war sich theoretisch ausserordentlich klar über das Verhältnis zwischen Rhythmus und Ausdruck. „Es ist nicht der Rhythmus als solcher," sagt er einmal, „der den Bewegungen Ausdruck gibt, aber indem er sie regelt und ihnen Stil verleiht, d. h. ihre Wechselbeziehungen ästhetisch beeinflusst, erhebt er sie zum Mittel künstlerischen Ausdrucks." In musikpädagogischer und auch in tanzpädagogischer Hinsicht hat es seine Berechtigung, dass der Schüler eine Zeitlang gewissermassen zu einem Metronom werde, damit er für immer ein Metronom in sich hat, aber in künstlerischer Hinsicht ist das Metronomische, das „Pauken", das in den rhythmischen Übungen liegt, auf die Dauer unfruchtbar und für feinfühlige Ausübende und Zuschauer geradezu quälend. Die erste, selbstverständlichste Voraussetzung für Ausdrucksbewegungen besteht darin, die Arme vom Taktschlagen zu entbinden, um sie für die höhere Bestimmung ihrer Gestensprache freizubekommen. Wohlgemerkt: ihrer G e s t e n s p r a c h e, denn es kann nicht die Aufgabe der Arme sein, wie gelegentlich im Hellerauer Jahrbuch behauptet wurde, eine Art sichtbarer Tonleiter zu werden, sich je nach der tonalen Höhe oder Tiefe der Musik verschieden hoch und tief einzustellen. Gewisse Skalenbewegungen der Musik mögen von den Armen da, wo es der Ausdruck verlangt, gelegentlich mitgemacht werden, aber im allgemeinen soll der Tanz wahrlich nicht der Versuch einer blossen zeitlich-räumlichen Nachahmung zeitlich-klanglicher Rhythmen sein. Der Rhythmus ist etwas, das der Körper nicht der Musik entlehnt, sondern das er mit ihr gemein, ja, das er sie erst gelehrt hat, und beider rhythmische Übereinstimmung im Tanze liegt tief in der psychophysischen Natur des Menschen begründet. Die Harmonien jedoch sind der Musik alleine

eigen; sie bilden mit den Körperbewegungen des Tanzes eine durch das Wunder der schaffenden Phantasie sich vollziehende transzendentale Einheit. Das fühlte Jaques-Dalcroze, der übrigens selber auch keineswegs aus den Armbewegungen sichtbare Tonleitern machen wollte. Allein um die Phantasie zu wecken, benutzte er leider wieder zu ausschliesslich das bedenkliche Mittel der Improvisation, und zwar gleichzeitig einer musikalischen und körperlichen. Die Augenblickseinfälle, die er am Klavier produzierte, hatten selbstverständlich, wenn sie auch noch so frappant waren, keinen tieferen Wert, und das, was die Schüler nachhinkend dazu tanzten, wenn sie der unbekannten Musik auch noch so schnell auf den Fersen folgten, hatte erst recht keinen. Denn die Notwendigkeit, etwas „auszudrücken", die immer nur einem unkommandierbaren Erlebnis entspringt, fehlte auf beiden Seiten. Dennoch bestachen diese Improvisationen, wenn sie auf die einfachen rhythmischen Übungen folgten. Denn wir sahen dann die Körper zum ersten Male in freierer Bewegung, in einer gewissen Spontaneität, ahnten zum ersten Male ihre Ausdrucksmöglichkeiten und glaubten etwas Persönliches zu spüren, da jeder etwas ganz anderes, scheinbar ihm allein Angemessenes, machte. Aber Jaques spielte natürlich auch für jede Schülerin eine Improvisation, die im grossen und ganzen seiner Kenntnis ihres Temperamentes entsprach, und so mochte immerhin ein flüchtiges getanztes Bild ihrer Natur entstehen, wenn es auch eher noch das Bild war, das sich der verehrte Lehrer von ihr machte und ihr suggerierte. Immerhin wollen wir einen begrenzten Wert diesen Improvisationen nicht absprechen. Doch ist es unrichtig, wenn Jaques sagt, dass auf diese Weise von seinen Schülerinnen Gemütsbewegungen, welche die Musik in ihnen auslöst, versinnlicht würden. Dahin kann er mit Improvisationen niemals gelangen. Er kommt überhaupt mit ihnen nicht viel weiter und nie über einen toten Punkt hinaus, so dass man dem Tanze als bewusster Kunstschöpfung kaum näherrückt.

Darum schlug Jaques noch einen anderen Weg ein, und zwar den allerbedenklichsten. Er liess ein Thema zuerst „ohne Ausdruck", d. h. mit blossem Taktschlagen, dann „mit Ausdruck" realisieren, er übte den Schülern bestimmte Gesten ein und liess dann zwanzig solcher Gesten „mit Ausdruck" anwenden, indem eine Schülerreihe „mit Kraft" vorrücken und die andere „mit Furcht" zurückweichen musste. Hier wird denn das, was man mit Recht Ausdruck nennt, das, was nur innerster Zwang hervortreiben kann, vollends zum

äusserlichen Schein, und die Geste in diesem Sinne ist überhaupt nicht Bewegung mehr.

Mit dem so durch Improvisation einerseits und durch Gestenübungen andererseits Gewonnenen ging Jaques-Dalcroze nun daran, Tänze ausführen zu lassen. Er selbst nannte diese Tänze freilich nur plastische Studien oder angewandte rhythmische Gymnastik. Für die überwiegende Mehrzahl dieser plastischen Studien hatte er selber die Musik geschrieben, und wir würden es in Hinsicht auf seine Zwecke nicht tadeln, wenn diese Musik wenig wertvoll, aber voller Bewegungsimpulse wäre, anspruchslos und ganz aus körperlichen Möglichkeiten heraus entstanden. Das ist sie nun jedoch leider nicht. Sie arbeitet mit zuviel Taktwechseln und ist aber auch da, wo sie aus seiner Gymnastik ihm entstandene rhythmische Neubildungen verwertet, im Grunde unrhythmisch, ohne Suggestivität für den Körper, dickflüssig und dabei prätentiös überladen, süsslich und brutal, von einem leitmotivischen Barock. Vielleicht ist es nicht so sehr ein mehr oder weniger bewusster kompositorischer Ehrgeiz, der sich in dieser Musik offenbart, als vielmehr ein verunglücktes Bestreben, den Tanz mit künstlerischen Ideen zu füllen. Daher solche Titel wie „Wo ist das Glück?", „Das Erwachen zum Licht", „Der Gang zur Gruft". Es ist das Merkwürdige, dass derselbe Mann, der als Pädagog so leidenschaftlich den Weg von innen nach aussen als den einzig richtigen preist und der den Rhythmus als innerlichsten Ordner der Körperbewegung neu entdeckte, in das Kunstwerk alles nur von aussen hereintragen will. Da entdeckt er nicht die Welt der Bewegung als Ausdruck, ihre unerschöpfliche Sprache und ihre selbstherrliche thematische Kraft. Gestenimprovisationen und Gestenübungen werden durch pantomimische Ideen zusammengeschweisst, und es entsteht eine sentimentale Programmkunst, die sich wohl über das von Jaques so leidenschaftlich bekämpfte Ballett erhebt, aber doch auch in einem vielfach konventionellen, melo- und mimodramatischen Schönheitskanon stecken bleibt. Hier gelingt ihm nicht einmal immer die praktische Anwendung seines reichen Bewegungensystems, und da jedes Kunstschaffen von der Kraft der inneren Anschauung herrührt, einer Anschauung, die beim Tanzschaffen als Bewegung erscheint und die Jaques offenbar fehlt, so wirkt sogar der Rhythmus von aussen hereingetragen, zu blossem Takt vergröbert, ganz abgesehen von dem genugsam erörterten Scheinwesen der ganz von aussen kommenden kanonischen Gestik, welche er theoretisch so herrlich befehdet. Bei

dieser, die man fast eine Gestik wider seinen Willen nennen möchte, ist es uns, als spräche plötzlich das französische Blut Jaques-Dalcrozes in einem schlechten Sinne entscheidend mit, als könne sein sinnliches Gefühl dem Begriff der Körperwürde, den er doch als Pädagoge leidenschaftlich vertritt, nicht folgen, als spielte ihm, dem Schaffenden, überall der üble „Schick" und „Scharm" einen Streich, als könne er das Hässliche, als könne er Schmerz und Leidenschaft in sein Schönheitsgefühl nicht aufnehmen und darin verarbeiten, sondern als müsse er überall negierend glätten, akademisch aufputzen und zurechtstutzen. Was half es, wenn Jaques den Zuschauern versicherte, sie würden nur Schulstudien und kein Theater sehen, und es folgte hernach eine nicht endenwollende, anspruchsvolle und langweilige Theaterei, die Pantomime „Narziss und Echo"?

Wie wäre denn nun, so wird man schon lange fragen, der Schritt von diesen Übungen zur Kunst zu machen gewesen? Ein Kompendium von Bewegungen, selbst wenn der Rhythmus sie in ein System bringt und wenn man es durch beliebig viele „Ausdrucksgesten" vermehrt, ist dazu nicht hinreichend. Es muss vielmehr die Bewegung als das Primare aufgefasst werden, es muss Bewegung zeitlich und räumlich geformt werden, und wenn die Musik das Vermögen hierzu auch erleichtert und fördert, wenn sie der gestalteten Bewegung den Rhythmus diktiert, ja selbst wenn sie an ihrem Gehalt einen Anteil hat, so ist es doch nicht eigentlich die Musik, welche die Bewegung gestaltet. Die Hellerauer Tänze erscheinen in ihrem Verhältnis zur Musik wie Liederkompositionen, die einen Text schön und richtig, ja sogar „mit Ausdruck" deklamieren, ohne doch Musik zu sein. So wie der Rhythmus und der Inhalt eines Gedichtes im Liede nur Ausdruck werden können, wenn sie nach den Gesetzen der Musik Melodie und Harmonie werden, so muss die Musik im Tanze nach den Gesetzen der Bewegung Bewegungsthematik, Bewegungsmelodie und Bewegungsharmonie werden, dårinnen Rhythmus und Ausdruck enthalten ist, sonst kommen nur Bewegungen zustande, die durch Rhythmus aneinandergereiht sind und denen der „Ausdruck" aufgepappt ist, Bewegungen, welche die Musik „realisieren", aber noch keine Bewegungsmusik. Als künstlerisch bedeutenden Einzeltanz kennen wir bisher nur den Tanz, der von ein und derselben Person produziert und reproduziert wird. Solchen berufenen Naturtalenten hätte die Bildungsanstalt nichts anderes geben können als eine Förderung im Handwerklichen. Bei ihnen



HUGO BÖTTINGER:
BILDUNGSANSTALT JAQUES-DALCROZE

VII

bekommt freilich der Begriff Improvisation eine neue, berechtigte Bedeutung. Denn jedes Schaffen ist zum Teil auch Improvisation, aber nicht diejenige, zu der man jederzeit fähig ist und die man als solche öffentlich zeigt, sondern Offenbarung begnadeter Stunden, Einfall, der nicht Einfall bleibt, sondern ein erhöhtes Bewusstsein unter der Notwendigkeit innerer Erlebnisse ist und, zur Form ausreifend, organisches Gebilde wird. Nichts als ein einziger Wille darf in solchem Tanze leben, ein Wille, in den kein Lehrer den seinigen hineindrängen dürfte. Ein solches zugleich ganz impulsives und ganz bewusstes Talent lernte man in Hellerau nicht kennen. Das will allerdings nicht heissen, dass es aus der Bildungsanstalt nicht hätte hervorgehen können. Da solche Einzeltänze aber eben ganz von den jeweils vorhandenen Talenten abhängen, sah man mit Recht von ihnen ab — gelegentliche Solostellen ausgenommen —, und sie können auch nicht zu den eigentlichen Aufgaben der Schule gehören. Diese beruhen vielmehr durchaus im reproduzierten Tanz, und das ist, wenigstens nach unseren vorläufigen Erfahrungen, die noch keine vollendeten Beispiele kennen, dass auch ein Solotänzer das Instrument eines anderen, eines selbst nicht tanzenden Tanzschöpfers ist: im Gruppentanz. Für dessen künstlerischen Wert ist es aber gleichfalls entscheidend, dass auch in ihm nur ein einziger gestaltender Wille lebt. Es erschien jedoch so, als hätten an den Hellerauer Tänzen viele herumgearbeitet, als seien sie nur durch Experimente entstanden. Nun mag man ja als Tanzschöpfer alle nur erdenklichen Anregungen in sich aufnehmen, tausend Versuche machen, immer wieder die Möglichkeiten der Mitwirkenden — seines Materiales — prüfen. Dies ist darum doch alles nur Vorarbeit. Einmal muss das Kunstwerk feste Gestalt in einem einzigen Gehirne, in einem einzigen Willen, in einer einzigen taghellen Vision annehmen, und das Material muss diesem Willen blind gehorsam sein. Die unsichtbare Gegenwart dieses Willens oder vielmehr seiner Vision ist die künstlerische Idee, welche die Ausübenden beherrschen muss, aus der dann Rhythmus und Geste, alle Elemente des Ausdrucks, von selbst erwachsen. Hier bedarf es nicht der Einzeltalente, denn die Einzelgebärden können manchmal unpersönlich und einfach sein: ihre Vielheit macht hier das Ganze, jeder kann mit seinen schwachen Kräften am rechten Platze und im Verein mit den anderen Wunder wirken, die Idee des Kunstwerkes hebt ihn über sich selbst hinaus; die bloss handwerklich Geschulten und Disziplinierten beseelt der Wille des Schöpfers, der das Einzeltalent durch die uner-

schöpflichen Möglichkeiten der Regiekunst ersetzt. Es gab in Hellerau Momente, wo einen die Ahnung solcher Massentänze überwältigte, besonders dann, wenn sich Kreise von Menschen zusammenkauerten und unter anschwellendem Gesang sich plötzlich mit gehobenen Armen und zurückgelegten Körpern wie die Blätter einer Blume auseinanderfalteten. Aber es blieb bei solchen Momenten; keine Erfindungskraft vergrösserte ihre Zahl, und keine künstlerische Idee, keine Offenbarung einer Bewegungs-Phantasie schloss sie zu organischen Einheiten zusammen.

Jaques-Dalcroze ist eine erstaunliche halbkünstlerische Natur, die mit einer mächtigen Kraft in sich schaffend nicht fertig werden konnte und sie in einer pädagogischen Tätigkeit aus sich herausprojizierte. Nun wuchs die Kraft mit den hemmenden Widerständen einer disharmonischen Anlage, und je mehr sie manches an sich selbst als roh geblieben und unkultivierbar empfand, um so heissere Sehnsucht nach Kultur wurde sie und schliesslich Wille, eine Ganzheit ausser sich zu erzwingen, die sie in sich nicht zustande brachte. Das gelang ihr denn auch im System und in einer doch wieder unsystematischen, stets auf ein Selbstlernen bedachten pädagogischen Praxis. Aber in der produktiven Phantasietätigkeit musste und muss sie nach wie vor versagen. Man wird deshalb vielleicht meinen, Jaques-Dalcroze selber hätte sich auf die rein pädagogische Seite seiner Sache beschränken sollen. Hiermit tut man ihm aber doch unrecht. Dies können wir sofort einsehen und dadurch auch seine misslungenen Versuche nachträglich durch Zustimmung beglaubigen, wenn wir uns auf dasjenige Gebiet begeben, wo das Pädagogische und Künstlerische der ganzen Frage unlöslich zusammenhängen. Ich spreche von der Opernbühne. Nirgendwo musste der Pädagoge, der das Verhältnis zwischen Klang und Körperbewegung zum Gegenstand seiner Lebensaufgabe gemacht hatte, mehr leiden und seinen reformierenden Tatendrang mehr angespornt fühlen als im Theater. Der Darstellungsstil unserer Opern ist kein „Stil", sondern — unsere Wagneraufführungen beweisen es am besten — krasseste Überfüllung der Musik, wildestes Barock, daher gerade die wahren Freunde der Musik Gegner der Oper sind. Als Grund dieser und anderer ästhetischen Trübungen wurden in Hellerau solche physischer und ethischer Art erkannt. Vollzieht sich auf der Opernbühne alles räumliche Geschehen ohne rhythmischen Zusammenhang mit dem zeitlichen, sind auf ihr die Elementarwerte des Theaters Raum und Bewegung durch

deren Unterwerte Milieu und Mimik gänzlich überwuchert, so sieht man mit Jaques-Dalcroze daraus, dass die europäische Menschheit durch das Absterben des Körpergefühls die durch den Körper gegebene Einheit von Zeit und Raum als Rhythmus verloren hat. Man weiss, wie Gluck und namentlich Richard Wagner den menschlichen Körper als hohen Mitwirkenden an ihren musikdramatischen Schöpfungen ansahen, und man kann sich daran erinnern, wie der junge Nietzsche als leidenschaftlicher Anwalt des Zweitgenannten rief: „Denkt darüber nach, dass die Seele der Musik sich jetzt einen Leib gestalten will, dass sie durch euch alle hindurch zur Sichtbarkeit in Bewegung, Tat, Einrichtung und Sitte ihren Weg sucht!" Was für Sachwalter dieses Gedankens aber sind unsere Bühnensänger, und selbst die „Stars" unserer Muster- und Festaufführungen? Die Loslösung der Musik vom rhythmischen Körpergefühl erregt uns bei den Leistungen hervorragender Konzertkünstler nicht immer Bedenken, aber dem dramatischen Sänger muss sie stets verhängnisvoll werden. Was Jaques bei seinen Konservatoriumsschülern als häufigsten Mangel bemerkte, das machte sich ihm auf der Opernbühne als allgemeinster Krebsschaden erkenntlich. Er litt unter der quälenden Diskrepanz zwischen der Musik und den Gesten der Sänger, und es war ihm beim Anblick ihrer Bewegungen, wie es anderen Menschen wäre, wenn der Rhythmus des Textes zum Rhythmus der Vertonung im Widerspruch stünde oder wenn gar die Sänger in einer anderen Tonart und Taktart singen würden als in denen, die das Orchester spielt. Er erkannte, dass diese knappen Gesten höchstens dem Sinn des Textes entsprechen, dass ihr Ablauf aber mit dem Ablauf der musikalischen Rhythmen nichts zu tun hat und dass selbst die feinfühligsten Künstler, die diesen Fehler bewusst oder unbewusst empfinden, zu seiner Beseitigung unfähig sind, da sie keinerlei Schulung besitzen, um mit dem Muskelsystem dem Nervensystem Folge zu leisten — ganz zu schweigen von der Masse des Chores, die dem Rhythmus des musikalisch-dramatischen Geschehens gegenüber gleich einer Mauer leblos verharrt. Wegen der ungeheuern praktischen Bedeutung, welche die rhythmische Gymnastik hier plötzlich im Künstlerischen erlangt, sei erst an dieser Stelle besonders darauf hingewiesen, dass der Rhythmus selbstverständlich im Körper nicht nur zum motorischen Faktor werden muss, sondern auch zum dynamischen, d. h. dass er die Bewegungen nicht nur nach dem zeitlichen Ablauf zu regeln hat, sondern auch nach allen Abstufungen der Stärke. Und um weitere

Perspektiven zu zeigen, welche die rhythmische Erziehung dem Bühnensänger eröffnet, sei ein Beispiel angeführt, das Jaques selbst einmal anführt: Der eine Arm hebt sich in sechzehn Takten eines Adagios zur vollen Höhe, während der andere in derselben Zeit die Hälfte des Weges nach unten beschreibt. Alle Forderungen der rhythmischen Gymnastik: körperliche Eurhythmie, motorische und dynamische; Gehorsam des Muskelapparates gegenüber jedem Wink der musikalisch geschulten Nerven; Unabhängigkeit der Glieder voneinander* — nur ihre Erfüllung kann die sinnlose Wand beseitigen, die heute noch das hörbare und das sichtbare Geschehen auf der Bühne voneinander trennt. Dabei fasst Jaques den Gestus sowohl als Bewegung wie als deren Unterbrechung, sowohl als Gang wie als Haltung, sowohl als Anspannung der Glieder wie als Entspannung auf. Und er formuliert das ganze Problem einmal mit klassischer Klarheit, indem er sagt: „Ebensowenig wie der Dichter für jedes Wort des Textes eine entsprechende Geste verlangt, ebensowenig fordert offenbar jeder musikalische Rhythmus einen leiblichen Ausdruck, aber er soll eine innere Haltung hervorrufen, er soll im Geiste des Darstellers ein Bild aufsteigen lassen, das ihm entspricht, er muss seinen Körper durchdringen, er muss seinen ganzen Organismus erschüttern, wenn man in Wahrheit die ersehnte Einheit verwirklicht sehen will."

Da die Bildungsanstalt als Schule dem Theater nur Anregungen geben konnte, wenn auch entscheidende Anregungen, so musste sie sich auch bei den bühnenarchitektonischen Konsequenzen, die sich aus einer rhythmischen Gestik ergeben, mit Anregungen begnügen, wenn auch mit gleichfalls entscheidenden. Diese Konsequenzen aber bestehen darin, dass der rhythmisch bewegte Körper, um sich seines Lebens im Raume bewusst zu werden, nicht allein den ebenen Boden braucht, sondern in drei Dimensionen alle seine Gesetze entwickeln lernt. An Stelle einer Anhäufung von vertikalen Dekorationsstücken, die „mit dem plastischen und beweglichen Organismus in keiner Verbindung stehen" und zudem oft genug falsche Entfernungen vortäuschen, trat deshalb in Hellerau ein beliebig veränderlicher Aufbau von Stufen, Treppen und schiefen Ebenen. Freilich war das Hellerauer Festspielhaus ohne Rücksicht darauf geschaffen, ob seine architektonische Form dem inneren Leben, das sich in ihm ja erst entwickeln wollte, am Ende wirklich entspräche. Natürlich muss jedes Spielhaus schliesslich von einem Architekten ge-

* Diese möchte ich heute nicht mehr befürworten!



HUGO BÖTTINGER: BILDUNGSANSTALT JAQUES-DALCROZE

schaffen, aber es darf von ihm nicht vorgeschrieben, sondern es muss in tieferem und eigentlicherem Sinne von dem bewegten Spiel gebaut werden, also von innen heraus, wie von der Seidenraupe ihr Gewebe von innen heraus gesponnen wird. Und so sehr das Fehlen des Vorhangs und die architektonische Einheit von Spiel- und Schauraum in Hellerau begrüsst werden mussten, so war der Festsaal im übrigen doch ganz verfehlt, da er die Gestalt eines langgestreckten Rechtecks hatte, welches die meisten Zuschauer so weit wie möglich von den bewegten Bühnengestalten entfernte, so dass sie puppenklein erschienen, statt sie diesen so weit wie möglich zu nähern. Vergrössert wurden diese Mängel noch durch einen Wirrwarr unausgegorener und dabei prätentiöser Lichtprobleme, durch einen Beleuchtungsapparat, der, an Stelle eines erleuchteten Raumes, mit weissen Stoffwänden, hinter denen zahllose Glühbirnen angebracht waren, einen leuchtenden Raum setzen und der, unter Ausschaltung des Schattens, ein „tönendes Licht" mit ständigen Crescendos und Decrescendos geben wollte, und durch Ratlosigkeit in den Kostümen, die zum Teil in Trikots bestanden, bei welchen die freigelassenen Arme und Beine unorganisch, abgehackt wirkten und die schwarze oder violette Farbe das Licht verschluckte, so dass der Rumpf gewissermassen ein Loch bildete.

Aber die genannten wichtigen musikdramatischen Grundsätze erfuhren doch eine eindrucksvolle Anwendung in Jaques' Pantomimen, die also darum, trotz allem, als Versuchsstücke Geltung erlangten, und vor allen Dingen in Glucks Orpheus, von dem man in den Festspielen des ersten Jahres eine Szene und den man im nächsten Jahre ganz aufführte. Jaques-Dalcroze hat als erster wieder den Menschen als den Träger der Übereinstimmung zwischen räumlichem und zeitlichem Geschehen auf die Bühne gestellt, und er konnte dafür keine bessere Wahl treffen als die des „Orpheus", des Werkes, mit dem sein Schöpfer dermalen ein Befreier aus entartetem Barock gewesen, welcher die wertvollen formalen Elemente des romanischen Geistes von überwuchernden Spielereien gereinigt, zur Strenge geführt und mit der Ausdruckskraft des germanischen Geistes versöhnt und vermählt hatte. Wenn wir bei der Aufführung das auch hier oft ausbleibende unberechnete und unberechenbare schöpferische Wunder weniger vermissten, so liegt das freilich an der Musik, die so sehr ein sichtbares Geschehen wenn nicht gar verlangt, so doch ermöglicht, dass dieses bei einer Auffassung durch rhythmische Gestik kaum verfehlt werden

kann, einer Musik, die, möchte man sagen, die musikalische Rhythmik eben ganz an eine physikalische Rhythmik bindet. Die dramatische Einheit von Erinnyen, Schatten und dem zur Unterwelt begehrenden Sänger z. B. wurde in Hellerau tatsächlich aus der Musik heraus in rhythmisch organisierten Gruppen entwickelt, in grossen Bewegungskomplexen, welche sich auf dem Stufensystem als Auf- und Abstieg des Chores, der dem Orpheus anstürmend widerstrebt und schliesslich, bezwungen, ihn heruntergeleitet, übersichtlich und nach dem musikalisch-dramatischen Geschehen gliederten, und selbst der Sologesang spiegelte sich in rhythmischen Schwankungen, die wie Reflexe durch die Masse gingen. Es war zwar auch hier vieles nur skandiert und „deklamiert", so dass der Rhythmus wieder neben die Bewegung gesetzt zu sein schien, statt in ihr aufzugehen, und das absichtlich akzentuierte Stampfen der Furien fügte der Musik ein vergröbernd ungehöriges Instrument hinzu, so blieb manches in rhythmisch-gymnastischer Übung, im blossen „Realisieren mit und ohne Ausdruck" stecken und klebte zu sehr an den Taktstrichen, statt zu der grossen, frei beherrschten Linie eines Bewegungsrhythmus vorzudringen. Die machtvolle rhythmisch-dramatische Architektur der Musik müsste ganz im physikalischen Aufbau der Körperbewegung ein Neues, nur transzendental Gleiches, werden, wobei der Rhythmus als musikalischer Takt überkreuzt, durchschnitten, oft gar befehdet würde, aber eine höhere rhythmische Einheit des Hörbaren und Sichtbaren entstände, als sie die kleinliche Übereinstimmung in jedem einzelnen Takt bedeutet. Doch das ist ein Werk der Zukunft, zu dem Hellerau eben doch immerhin die unbedingt notwendige Vorstufe bildete, eine Vorstufe, die uns schon hoch über das auf den Theatern Übliche hinaushob. Übrigens müsste ein rhythmisch-räumlicher Darstellungsstil der Oper ebenso dem Schauspiel zugute kommen, und das Drama als Dichtung wie als Aufführung müsste endlich wieder auf Handlung und seelischer Selbstdarstellung des ganzen körperlichen Menschen als einer bewegten räumlichen Erscheinung beruhen. Wie die Hellerauer Aufführung im einzelnen mag bewertet worden sein, sie war als Ganzes eine Tat, welche, dem Sinn des Werkes gemäss, Handlung und Bewegung keine Überfüllung der Musik sein liess, sondern ihr unterordnete. Alles, Inszenierung, Gestalten und Licht, sollte dazu dienen, den Raum nach dem Willen der Musik zu gliedern, zu ordnen, zu bewegen, auch die Treppen, die zudem die Körper, wie wir schon sagten, nicht nur auf der Ebene,

sondern im Spiel aller Dimensionen zeigen sollten. Wir erlebten die Tendenz eines tönend bewegten Raums.

Dennoch war der rhythmischen Gymnastik das Schicksal eingeboren, sich in einer Sackgasse zu verrennen. Während man sich in der Duncanschule zur Musik bewegte, ohne ihr eine kunstvollere Zeitlichkeit der Bewegung zu verdanken und ohne die Zeiträumlichkeit der Bewegung formal auszubauen, aber immerhin mit einer wenigstens gymnastisch oder doch entspannungstechnisch zureichenden Anwendung des dritten und eigentlich motorischen und dynamischen Bewegungsfaktors, der Kraft, war die Bewegung bei Jaques-Dalcroze ohne die Räumlichkeit, die aus dem körperlichen, mit der musikalischen Dynamik nur sehr bedingt ähnlichen und von ihr nur sehr bedingt erziehbaren, Kraftbegriff und seiner unzertrennbaren Einheit mit den Zeit- und Raumbegriffen hervorgeht, sie war bloss peripherisch und nicht zentral, sie war statt Bewegung ein Taktieren der Extremitäten. Was dadurch für die Musikausübung gewonnen sein mag, ist schnell gewonnen, aber darüber hinaus gewinnen die Musik selbst und die Bewegung nichts. Wennschon hier der Körper wirklich allerlei vom musikalischen Rhythmus und der musikalische Rhythmus vom Körper lernt, so müssten sich doch Tonalität und Harmonie unter dem Bündnis mit der Körperbewegung gleichfalls weiter entwickeln, und dann würde auch die Körperbewegung von Tonalität und Harmonie etwas anderes lernen, als was sie von deren starr festgehaltenen Konventionen in Hellerau lernte, etwas anderes als diese konventionelle Ausdrucksgestik. Um Körper und Geist in wirklich fruchtbarste Wechselwirkung zu bringen, muss man die Gesetze des einen so gut wie die des anderen kennen und jeden auch für sich zu schulen wissen. Es gibt eben ausser der musikalischen Rhythmik eine motorische, die rein auf den Gesetzen der Bewegung beruht. Die letztere kannte man in Hellerau nur soweit, als sie durch musikalische Rhythmik im Körper ausgelöst wird. Statt nun den musikalischen Rhythmus in seinen kompliziertesten Gebilden körperlich nachzuahmen, hätte man lieber am menschlichen Körper den motorischen genügend studieren sollen. Denn da Jaques-Dalcroze nicht darüber hinauskam, den Körper durch die Musik zu gängeln, so starb bald die Freude der Schüler, das Fehlen weiterer Ziele wurde durch Arbeitsüberbürdung ersetzt, durch ein immer qualvolleres Taktieren immer verzwackterer und vertrackterer Rhythmen, wobei weder die Musik noch der Körper vorwärts gelangte, wobei sich der Körper

abschund, ohne Beweglichkeit und Muskeln zu gewinnen, und Geist und Nerven nicht gestärkt, sondern geschwächt wurden. Wer aber gar, um Tänzer zu werden, nach Hellerau ging, der hat im einzelnen wohl manche Anregungen, manches Erkennen, Kennen und Können gewonnen, aber im ganzen stets eine Enttäuschung seiner hochgespannten Erwartungen erlebt.

Wolf Dohrn, der inzwischen dahingegangene edle Mann, der mit seiner ganzen Geld- und Arbeitskraft die Bildungsanstalt ins Leben rief, tat dies im Vertrauen darauf, dass sich die Sache Jaques-Dalcrozes auf ungeahnte Weise entwickeln würde. Das Ganze war mit ungeheuern Mitteln aus dem Boden gestampft worden, man musste versuchen, es durch Reklame nachträglich rentabel zu machen, aber es war vergeblich. Dem, für den die vielen Opfer gebracht waren und dessen Namen die Schule trug, Jaques-Dalcroze, mochte der deutsche Boden längst zu heiss geworden sein, als er sich während des Krieges durch Teilnahme an der Politik die Rückkehr nach Hellerau abschnitt. Es gehört zu der Tragik unserer kapitalistischen Zeit, dass sich die Sache allerdings gewaltig weiterentwickelte, aber nicht unter dem Manne, der sie begonnen hat, und nicht an dem Orte, wo sie begonnen wurde, so dass die Phasen der Weiterentwicklung und deren Träger dann doch wieder ohne Heim und Mittel sind.

Man hat ausserhalb Helleraus die rhythmische Gymnastik auszubauen versucht; diese Versuche meinte ich nicht. Theoretisch liessen sich ja die Mängel des Systems leicht erkennen, theoretisch leicht aus ihm einige von seinem eigenen Schöpfer vernachlässigte Aufgaben der Gymnastik ableiten. Das Geräteturnen, das an die Muskeln viel zu plötzliche und forcierte Anforderungen stellt, das sogar die „natürliche statische Funktion des Schulter- und Beckengürtels miteinander vertauscht", hatte schon längst berechtigte Bedenken erregt. Sein Ideal der grössten Muskelstärke, das auf Kosten der Körperform und der seelischen Faktoren ihrer Bildung geht, war schon lange in Misskredit geraten, und so verlangte die moderne Auffassung, welche Seele und Körper identifiziert, auch von der Gymnastik, dass sie Bewegung schaffe und mit ihr die jedem Körper als Forderung eingeborenen besonderen Form-, Kraft- und Raummaasse. Nur wird dabei leicht ästhetenhaft an die Natur appelliert, die eigentlich die Schöpferin von dem allen sei, deren geheimes Bilden nur von Störungen und Hemmungen befreit

werden müsse. Der Mensch, der seinen eigenen und fremde Körper erzieht, ist aber auch selber schaffende Natur.

In der Praxis sehen sich intellektuelle Wahrheiten oft sehr dilettantisch an, bleiben noch so richtige Theorien nichts als Theorien. Man hilft der rhythmischen Gymnastik nicht weiter, wenn die taktierenden Extremitäten noch so geschickt den Rumpf mitschleppen oder der Rumpf sich zu diesen Taktierbewegungen noch so verschieden einstellt. Auch das schöne Bild, dass die rhythmischen Akzente statt Hammerschläge Glockenschläge sein sollen, bei denen das ganze Metall mitschwingt, verwandelt alle rein optische Logik der rhythmischen Übungen, bei denen sich die Bewegungen wie die von Hampelmännern ruckweis wie an äusseren Schnürchen vollziehen, nicht in bewegungsanatomische Logik, welche statt Posen, Figuren, Pas, Gruppierungen das Wesen der Folge kennt, jeden Schwung ausnützt, Innervationen und Relaxionen aneinanderschmilzt, die Kraft verebben, statt in die Luft verpuffen lässt und an Stelle des Karussellkreises die Räumlichkeit der Wege kennt. Der in Hellerau ausgebildete Lehrer, der vom Musikträning in das Tagewerk des Stundengebens gerät, findet schon kaum die Zeit, um Anatomie, die Bewegung und beider Gesetze zu studieren. Es ist vielleicht möglich, gymnastischen Unterricht zu geben, ohne dem Schüler derlei Kenntnisse zu vermitteln, aber der Lehrer muss sie besitzen, genau so, wie man eine Sprache ungrammatikalisch lehren kann, aber als Lehrer die Grammatik beherrschen muss.

Der Münchener Gymnastiklehrer Rudolf Bode, der von Hellerau ausgegangen ist, bekämpft heute, auch in theoretischen Schriften, die Hellerauer Auffassung des Rhythmus, der dort, mit Bücher, aus dem rational-ökonomischen Prinzip der Arbeit abgeleitet und, mit Bücher und Jaques-Dalcroze, als Mittel zum „Automatismus" benutzt werde. Bode geht von der Ludwig Klagesschen Antithese Geist — Leben aus, einer Antithese, die nicht mehr und nicht weniger ist als ein Aperçu, und zwar eines, das sich jedem, der an der Rationalisierung unseres Lebens leidet, schon oft genug aufgedrängt hat. So will Bode, dessen Gedanken in mancher Hinsicht richtig sind, einen grundsätzlichen Unterschied zwischen Rhythmus als einem Irrationalen, Unwillkürlichen, chaotisch Wogenden, Ungeistigen, Ungeordneten, Alogischen, und Regel, Takt, als einem Rationalen, Willensmässigen, Metrischen, Geistigen, Geordneten, Logischen gemacht wissen, und zwar zugunsten des ersteren; zwischen ihnen, als dem vitalen und dem geistigen Prinzip,

soll ein unüberbrückbarer Dualismus bestehen, das eine soll das andere zerstören und aufheben. Das ist aber keineswegs der Fall, genau so wenig wie „Geist" dasselbe wie nur „ratio" bedeutet. Mag man unter Rhythmus ursprünglich verstanden haben, was man will — uns bezeichnet dies Wort heute die Einheit über einer durchaus aufzulösenden Zweiheit oder auch Vielheit, allzu eindeutige Worte dünken uns schlecht, und Rhythmus ist uns freilich ein dualistischer, doch auch zugleich ein synthetischer, oder aber er ist uns vielmehr ein polarer Begriff. Genau wie wir den blossen Rationalismus ablehnen, lehnen wir die alte deutsche Untugend ab, die heute, jedem formlosen, „gefühlsmässigen" Dilettantentum Tür und Tor öffnend, gern unter dem Worte „Ausdruckskultur" begriffen wird. Bode hat recht, wenn er den Fehler von Jaques-Dalcroze darin erkennt, dass jener die Körpererziehung von der Musik ableitete, statt die Musikerziehung von der Körpererziehung, und dass seine Gymnastik infolgedessen zu sehr auf etwas Abgeleitetem, geschichtlich erst Gewordenem, auf dem Notensystem, aufgebaut war. Aber als Methode darf nur die des Jaques-Dalcroze „rhythmische Gymnastik" genannt werden, er selbst hat diese Bezeichnung dafür geprägt, und im übrigen möge das Wort „rhythmisch", dessen Anwendung längst stets ein Werturteil mit enthält, bei gymnastischen Systemen besser vermieden als zu immer neuem Anlass unfruchtbarer Begriffsstreitigkeiten benutzt werden.

Bei uns hat bisher von allen Methoden wohl die Gymnastik der Frau Mensendieck die besten Dienste geleistet. Sie tendiert nicht nach Tanz und Kunst, und ausserdem ist sie eine Gymnastik nur für Frauen und Kinder. Amerikanisch-praktisch und hygienisch-sozial, will sie den vernachlässigten weiblichen Organismus „montieren" und dadurch erst instand setzen, Kraftleistungen herzugeben, sie will jeden Muskel und jede Muskelgruppe für sich und in richtigem Nach- und Miteinander bewusst an- und abspannen und dadurch sich ausbilden lassen, Schwerpunktsverlagerungen, Kraftverteilung und die Zentralisierung aller Funktionen lehren, die Haltung verbessern und anererbte, angeborene und angewöhnte anatomische Fehler beseitigen helfen. Diese Gymnastik hat wohl am klarsten, gemeinverständlichsten und propagandistisch durchschlagendsten genaueste Kenntnisse des Körpers und seiner Funktionen in ein wirkliches System gebracht, in wohltuendem Gegensatz zu der allgemeinen Verbreitung von Schönrederei, Unklarheit und Eklektizismus auf gymnastischem Gebiet. Aber sie verengert den Be-

griff der Bewegung auf das Lokomobile, sie vernüchtert ihn ferner — und ist die „rhythmische" eine zu ausschliesslich „musikalische", so ist diese eine zu ausschliesslich „grammatische" Gymnastik. Der Körper spricht sein Gesetz nur durch Bewegung aus, und Bewegung vollzieht sich frei im Raum. Wir verharren hier solange auf dem Gebiet der Gymnastik, von dem wir ja eigentlich nicht handeln, weil heute jeder tüchtige Gymnastiklehrer, ob bewusst oder unbewusst, für den Tanz mehr tut als ein mässiger Tänzer. Allein die Hauptaufgabe der Gymnastik besteht darin, Bewegungsfreude und Raumgefühl zu wecken und zu fördern, nur das bildet den Körper aus. Die Mensendieck-Gymnastik wird sich schwerlich wesentlich erweitern lassen, wenn sie bleiben will, was sie ist, denn ihre Vorzüge und Nachteile hängen unzertrennlich mit ihrer rationalen Begrenztheit zusammen. Dennoch verstehen und würdigen wir das Bestreben ihrer Vertreterinnen, weiter zu gelangen, wovon das Buch „Weibliche Körperbewegung und Bewegungskunst", herausgegeben von Fritz Giese und Hedwig Hagemann, Zeugnis ablegt. Frau Mensendieck soll seit Jahren in ihr Vaterland zurückgekehrt, es mag infolgedessen irgendwelche erspriessliche, oder überhaupt irgendwelche, Verbindung mit ihr nicht mehr möglich und so der Mensendieck-Bund auf sich selbst angewiesen sein. Über diese Notlage und über Zwang und Wahl des Ausweges wäre jenes Buch in erster Linie Rechenschaft schuldig, wir finden sie nicht darin, sondern lediglich allerhand Aufsätze von allerhand Leuten und die überraschende Tatsache, dass die Vereinigung jetzt „Mensendieck-Bund Bewegungskunst Ellen Petz" heisst. Ich kenne die Tänzerin Ellen Petz nicht*, aber inwiefern sie eine „Bewegungskunst" geschaffen hat, und eine, die, als bestimmte Lehre, die Mensendieckgymnastik fortführt und, im Sinne von deren Urheberin, den neuen Namen neben den alten setzt, ist aus dem Buche leider nicht ersichtlich.

Die Systemfrage spielt heute in der Gymnastik keine entscheidende Rolle mehr, es kommt längst vornehmlich auf das Können der Lehrer und Lehrerinnen an, die meist die verschiedensten Systeme kennen

* Neuerdings sah ich ihr Ballett, mit dem sie, unterstützt von dem Maler und Dekorateur Kainer, im Rahmen des Variétés wie manche anderen, dem Beispiel der Russen folgend, die bestehenden Traditionen des alten Bühnentanzes zu erweitern strebt, und zwar, was ihre persönliche Leistung betrifft, mit vielseitiger technischer Überlegenheit. Die Mitleitung des Mensendieckbundes hat die Tänzerin inzwischen aufgegeben.

gelernt und unwillkürlich miteinander verbunden haben, und objektive Massstäbe haben sich herausgebildet, die zu einem Werturteil über den Systemen befähigen. Es ist mir unmöglich, alle die Gymnastikschulen zu kennen, die es in Deutschland gibt, und selbst wenn ich sie alle kennen würde, könnte es hier nicht meine Absicht sein, auch nur die besseren unter ihnen alle zu nennen, genau so wenig, oder noch weniger, als es in diesem Buche meine Absicht ist, jede einigermassen begabte Tänzerin namentlich anzuführen. Ich habe in der Bewegungsschule von Gert und Dorothee Fikentscher in München, die bei v. Rohden-Langgaard ausgebildet sind, bisher die überzeugendsten Eindrücke von reinem Gymnastikunterricht gewonnen. Da wird in der Tat die Bewegung zusammen mit dem Raumgefühl ausgebildet, und zwar Bewegung, die, wie alle richtige Bewegung, von der richtigen Atmung ausgeht. Weder sind die Übungen stets oder auch nur vorwiegend an die Stelle gebunden, noch führen sie stets oder auch nur vorwiegend im Kreise herum, noch sind sie geteilt, abrupt, jeweils auf einzelne Muskelpartien beschränkt, vielmehr haben sie den Charakter der Folge: sie suchen das Volumen des gegebenen Raums frei zu gliedern und zu beherrschen, sie bieten stets ein bestimmtes, nie überfülltes Kraftmass auf, das es zu verteilen gilt, alles Erste ist auch im Zweiten, Dritten usw. enthalten und dieses schon in jenem, es handelt sich nur um ein Verändern, Entwickeln, bruchloses, organisches Weiterrollen und Fliessen, keine Bewegung wird, einem Übungsschema zuliebe, abgeschnitten, sondern jede geht in andere über, bis sie sich ausgewirkt hat, bis sie verebbt und natürlich abklingt. Die Musik wird immer nur gelegentlich hinzugenommen, um anzuregen, zu fördern, zu steigern, zu rhythmisieren, und zwar kein Pauken, sondern Improvisationen von ausserordentlich feiner musikalisch-körperlicher Dynamik, wie sie der einen Schwester stets aus dem Wesen und der Situation des Unterrichts heraus gelingen. Wenn hier, bei allem Persönlichen der Leistung, auch der Geist des Seminares waltet, aus dem die beiden Lehrerinnen hervorgegangen sind, so sei schon jetzt auf den Schluss dieses Kapitels verwiesen, wo wir auf das Seminar noch zu sprechen kommen werden.

Alle moderne Gymnastik in Deutschland möchte irgendwie zum Tanz führen — aber ich wage die Behauptung: alle Gymnastik wird erst ihr — rein gymnastisches — Ziel vollkommen erreichen, wenn sie vom Tanz ausgehen wird. Wie jeder Mensch sprechen, lesen und schreiben lernen kann, so könnte und müsste jeder Mensch tanzen



HUGO BÖTTINGER: BILDUNGSANSTALT JAQUES-DALCROZE

lernen, nicht im selbstschöpferischen Sinne, aber im Sinne einer wahren Bildung seines Körpers. Und wie ein Schüler sein Gehör wahrhaft nur ausbildet, wenn es nicht bloss an Tönen und richtigen Tonfolgen, sondern von vornherein auch an musikalischen Kunstwerken, oder sein Sprachgefühl, indem es nicht nur an Worten und richtigen Sätzen, sondern von vornherein auch an sprachlichen Kunstwerken gebildet wird, so lässt sich auch Körpergefühl und Bewegungssinn eigentlich nur entwickeln und die vornehmste Aufgabe der Gymnastik, Körper und Geist harmonisch zu verbinden, nur erfüllen, wenn man tanzt. Sollte es wirklich den zahlreichen heutigen Tanztalenten und ihren vereinten Kräften nicht möglich sein, künstlerische Gruppen- und Übungstänze zu schaffen, die in den Mittelpunkt jedes Gymnastikunterrichts gestellt werden könnten und müssten? Und wäre es dann noch zu früh oder unnötig, auf allen unseren Schulen neben den Kraftspielen Tanzspiele zu fordern?

Das ganze Problem der Körpererziehung, das sonst bisher nur partiell, fragmentarisch, tastend, d. h. besten Falles an irgendeinem Zipfel angegriffen wurde, ist in seinem totalen, komplexen Wesen von einem Manne erfasst und endgültigen Lösungen zugeführt worden: von Rudolf von Laban, in dem ich, wie in Gertrud Leistikow den tänzerischen, den im weitesten Sinne pädagogischen Höhepunkt des modernen Tanzes erblicke. Ihm wird deshalb ein besonderes Kapitel gewidmet. Vorläufig kehren wir zu der Betrachtung solcher Schulen zurück, die, unabhängig von jenem, den Tanz entscheidend gefördert haben.

Wie die Idee der Freien Schulgemeinde Wickersdorf durch Gustav Wyneken Organisation wurde, wie sie durch A. Halm auf den musikalischen und durch Fritz Hafner auf den Zeichenunterricht Anwendung erhielt, so ist sie durch M. Luserke für Fest und Tanz fruchtbar gemacht worden. Luserke hat in Wickersdorf mit Schülern und Lehrern als Darstellern Theateraufführungen veranstaltet, die nicht die Begrenztheit der Mittel zu verheimlichen suchten, sondern gerade aus ihr als aus den gegebenen Bedingungen das künstlerische Ereignis formten. Jeden liess er die Rolle spielen, die ihm möglichst auf den Leib geschrieben war, Unbeholfenheiten nützte er als Vorzüge aus, und die enge Räumlichkeit sowie das Fehlen der Kulissen erhob er zu bewussten Wirkungsfaktoren. Aus diesen besonderen Umständen dichtete er selber

Komödien, die in Buchform erschienen sind und als Muster von Dramen für Dilettantenbühnen gelten können, da sie nicht auf eine schwache und daher unkünstlerische Nachahmung des Theaters ausgehen, sondern die Verwirklichung ihrer künstlerischen Absichten auf den Dilettantismus stellen. Wer die besten dieser Stücke sieht und hört, der wird durch die sinnlichste Anschaulichkeit und den ausgelassensten Ulk hindurch unmerklich von einem Höheren, einem Formprinzip, emporgeleitet, da die Rede zur Handlung wird und die Handlung zum Spiel und das Spiel zu Bewegungen als zu einem gegliederten Ganzen, das von der Anmut der jugendlichen Akteure lebt. Wenn man bei Dilettantenaufführungen den ganzen Wert auf die künstlerische Idee legt, so erhebt diese Idee Mitwirkende und Zuschauer ohne Vermittlung einer vollkommenen Technik über sich selber. Freilich wird man diese Idee in eine einseitige Beleuchtung rücken müssen, aber die kann von solcher Schärfe und Überzeugungskraft sein, dass sich die anderen, latent bleibenden Seiten in die eine Seite mitübertragen oder wenigstens fühlbar werden. In diesem Sinne hat Luserke auch musikalische Aufführungen geleitet und alle fehlende tonale Vollkommenheit durch ein gesteigertes Leben des Rhythmus ersetzt, das, von der verständnisvollen Begeisterung der Mitwirkenden getragen, jedes mangelnde Handwerk nicht nur vergessen liess, sondern womöglich überflugelte. Und wenn dieser Dirigent als Leiter der Schulgemeinde zwischen zwei Sätzen einer Symphonie einige ergriffene Worte über das Fest sprach, das gefeiert wurde, so war das aufgeführte Kunstwerk plötzlich gleichsam der verkörperte Sinn dieses Festes und wurde zu einem Erlebnis wie in keinem Konzertsaal.

In engstem Zusammenhang mit derartigen theatralischen und musikalischen Aufführungen stehen Luserkes Bemühungen um den Tanz. Er hat eine kleine Schrift veröffentlicht „Über die Tanzkunst", deren Inhalt er in einem Beitrag zu Heft 1, Jahrgang 3, der Zeitschrift „Die Freie Schulgemeinde" bedeutsam vervollständigt hat, und diese beiden Aufsätze sollen der folgenden Betrachtung zugrundeliegen, denn sie sind ganz aus Wickersdorfer Erlebnissen hervorgegangen und ermöglichen eine Diskussion dieser Erlebnisse, da sie ein Werdendes zum Teil als ein Gewordenes darstellen, nicht durch Konstruktion, sondern durch Multiplizierung der bisher erzielten Resultate.

Hätte ich hier von öffentlich zur Schau gestellten Leistungen zu handeln, so würden Worte darüber nur Sinn haben, wenn sie kritische

Wertungen enthielten. Ich muss mich aber vielmehr begnügen, mit einer Theorie der Tanzkunst bekannt zu machen, die in ihrer Weise von unbedingter Strenge und Folgerichtigkeit ist. Nach allem, was ich über Wickersdorf und Luserke sagte, wird man ohne weiteres glauben, dass Luserke die Tanzkunst nicht aus der Theorie entwickelt, sondern umgekehrt. Seine Schrift ist das Bekenntnis eines Tanz-Schaffenden, und wer ihrer Theorie einen Beigeschmack von Physik und Geometrie nachsagt, dem entgegnet Luserke ruhig: „Diesen Beigeschmack hat z. B. die Harmonielehre auch und überhaupt wohl die Theorie einer jeden Kunst, und es kommt nur darauf an, dass die Kunst nicht im Gefolge der Theorie erscheine, sondern diese als eine Projektion der Kunst auf die Ebene des Intellekts. Diese Projektion wird immer nötig, sobald es Lernende gibt und nicht nur Geniesser."

Der kluge Mann und vielseitige Regisseur, der Drama und Musik zum Feste ruft, sieht auch den Tanz, und ihn vor allem, im Zusammenhang mit der Kultur der Feste. Seine Schrift baut nicht in die Luft, sondern sie versichert sich eines Grundes und Nährbodens, aus dem der Tanz nicht als ein abstrakter Begriff, sondern als lebendige Tatsache emporwachsen muss und kann. „Dass einzelne begabte Personen tanzen," sagt er, „hilft unserer Kultur der Feste nicht, wir brauchen eine Tanzkunst, die in der ganzen Breite unseres modernen Lebens und Denkens heimisch ist. Man kann Feste nicht am Schreibtisch dichten, am allerwenigsten durch pathetisches Zitieren der Vergangenheit. Wir wollen einen Tanz, bei dem wir uns nicht vor unserer übrigen intellektuellen Kultur genieren, bei dem wir nichts absichtlich übersehen, was sie heraufgeführt hat, und auf Schleichwegen zu dem alten Tanzinstinkt in uns zurückgelangen; sondern im Gegenteil: die Tanzkunst soll eine Bahn öffnen, auf der dieser starke Instinkt wieder frei empordringt und, indem er uns ganz erfasst, uns über uns selbst emporhebt. Gäbe es ein solches Tanzen etwa nicht? Dann braucht der moderne Mensch keinen Tanz. Dann ist die Rede von der Tanzkunst ein alter Zopf, hübsch zugleich und rührend, aber nicht kriegerisch, wie wir doch endlich und durchaus wieder einmal sein wollen. Dann gibt es hygienischere Amüsements als das Tanzen." Und indem er von den ästhetischen Werten der Körperkultur redet, meint er von ihnen: „In sie hinein wird auch unser geistiges Leben ständig seine Wurzeln treiben und seine Sphäre so erweitern."

Ich wüsste nicht, was jeder Bemühung um eine moderne Tanzkunst

in Tat und Schrift so als Motto dienen könnte, was die Aufgabe so gross und klar nmreisst, was Missverständnisse und Irrtümer so abweist wie diese Worte Luserkes.

Ist mit ihnen unser ganzes modernes Leben als der Boden bezeichnet, aus dem die Tanzkunst wächst, so wird ihren Keimen doch ein kleinerer Boden wie Wickersdorf, wo die Triebkräfte unserer intellektuellen und körperlichen Kultur bewusst konzentriert werden, besonders günstig sein. Gewiss kann man sich hier nicht mit der Ausschliesslichkeit der rhythmischen Körperbewegung widmen wie in Hellerau, wo man nur dem einen Zwecke lebt. Aber diesem entschiedenen Nachteil, der natürlich in der Praxis Luserke bei der Verwirklichung seiner Ideen hemmt, stehen auch Vorteile gegenüber. Wickersdorf ist in einem viel eigentlicheren Sinne eine Bildungsanstalt als Hellerau, und alle Bemühungen um Tanz sind hier viel breiter auf einem nach Feste drängenden allseitigen sozialen und geistigen Gemeinschaftsleben, einer Gesellschaft, einer Sozietät, basiert. Und die Tanzkunst kann hier nicht in Gefahr kommen, von der Pädagogik einer Musikschule gegängelt zu werden, sondern alle ihre Versuche gelten nur der Kunst. Die Musik aber pflegt man mit einer tieferen und geistigeren Aktivität, als sie rhythmische und tonale Übungen allein gewährleisten, mit einem Erfassen ihres Gehaltes als einer inneren Form, und die Körperschulung vollzieht sich spontan durch Spiel und Sport in freier Luft. Dadurch ist freilich noch nicht jene wunderbare Erweckung des Rhythmus im Menschen garantiert, wie sie von der Methode Jaques-Dalcroze ausgeht, weshalb Luserke die rhythmische Gymnastik als wichtige Vorbedingung zum Tanze auch für Wickersdorf ansieht. „Das Material, das Leute wie Dalcroze zubereiten,“ so sagt er, „bedeutet so viel Ansammeln von Spannkraft, dass der Schritt vorwärts zum Kunstwerk früher oder später geschehen wird.“

Der Weg zur Tanzkunst führt also durch die Körperkultur, welcher Luserke alle gegebenen Möglichkeiten dienstbar macht: die verschiedensten Arten von Sport, den üblichen Gesellschaftstanz, die Mensendieckschen Übungen und die rhythmische Gymnastik. Auch der Eislauf ist ihm ein Studium rhythmischer Bewegungen, während ausserdem alle Körperübung lehren soll, jede Bewegung richtig, d. h. in der Linie des geringsten Widerstandes, ohne unnötige Kraft oder anklebende andere Bewegungen auszuführen, die Bewegung aus kleinsten Elementen zu summieren, mit kleinsten Mitteln zu ändern, die Schwere zu überwin-

den, aber auch den Schwung kennenzulernen, die rasche Bewegung, welche die Schwere gleichsam überlistet durch Zuhilfenahme der Trägheit, „wie der Baumeister den schweren Stein eben durch seine Schwere zwingt, sich im Bogen auszuspannen". Näher geht die kleine Schrift auf die Technik der Bewegung nicht ein, aber den Wert und die Bedeutung der Bewegung für den Tanz betont sie um so eindringlicher, indem sie in ihr das Grundprinzip der Tanzkunst, ihr Material und schliesslich ihre Form erblickt.

Jeder Angst, als handle es sich bei seiner Auffassung um Doktrinarismus, um eine theoretische, abstrakte Gedankenkunst, um eine Geometrie der Schönheit, beugt Luserke von vornherein dadurch vor, dass er als den Untergrund der Tanzkunst nicht eine ungeschlechtliche Negierung des Sinnlichen, sondern vielmehr gerade ein stark empordrängendes Sinnenleben bezeichnet und die beste Vorbedingung für die Grösse ihrer Macht eben darin sieht, dass sie aus den stärksten Trieben des Menschen ihre Gestalt gewinnt. Und jene Angst ist eigentlich bereits ausgeschlossen, wenn das Organ nicht nur zur Ausführung, sondern auch zum Verständnis des Tanzes das geschulte Körpergefühl ist, wie die Musik zu ihrem Verständnis ein geschultes Gehör verlangt. Tanz ist nun allerdings für Luserke so lange noch keine Kunst, wie er an einzelne Menschen gebunden ist, mit denen er dann wieder vergeht. Zu Luserkes Definition von Kunst gehört in erster Linie, dass Kunstwerke Absolutheit in der Dauer haben. Und diese Dauer wird denjenigen Künsten, die sich in einem zeitlichen Geschehen offenbaren, nur durch die Möglichkeit ihrer Aufzeichnung gegeben. Man kann das für ein blosses Theorem erklären, indem schliesslich die Dauer unendlich vieler Kunstwerke beschränkt war und ist, ob sie nun nach einigen Minuten oder einigen Jahrhunderten zählt, und vor allem indem jedes Kunstwerk eigentlich nur in jenem Moment existiert, wo es genossen wird. Aber man wolle dennoch folgendes bedenken: Wenn ich ein von mir geschaffenes zeitliches Kunstgeschehen aufschreiben kann, vermag ich es von den allzu persönlichen Bedingungen — etwa meiner Stimme oder meines Körpers — zu befreien, es allgemeiner zu gestalten, und namentlich dadurch, dass ich das ursprüngliche Nacheinander nun wie ein Gleichzeitiges überblicke, es vielleicht erst zu einer Form, zu einer Architektur auszubauen. So hätte also etwa die Notenschrift musikalische Werke nicht nur konserviert, sondern ihre Entwicklung zu grossen Formorganismen überhaupt erst ermöglicht.

Den fruchtbaren Vergleich zwischen Musik und Tanzbewegung, die soviel Gemeinsames haben, führt Luserke näher aus. „Eigentümlich ist das Verhältnis der beiden Künste", so sagt er, „im Verlaufe der Entwicklung. Jede ist bald Herrin, bald Dienerin, und fast jede geistige Bewegung spiegelt sich in ihnen wider . . . Die Antike entlässt sie noch als Zwillingsschwestern, im Norden reift die Musik aus wie keine andere Kunst, während der Tanz planlos und zufällig existiert. Nicht das Gefühl für Körperschönheit ist im Norden verloren gegangen, auch nicht die heitere Freiheit der Sinne, selbst nicht im düstersten Mittelalter. Der Norden war nur noch zu jung für eine Tanzkunst. Er war über die Kindheit hinaus, in der man sich rückhaltlos in den Rhythmus und die Bewegung versenkt . . . Und er hatte noch nicht das reife Alter, in dem man durch die Alltagswelt hindurch bewusst und mit offenen Augen den Weg zur Kunst geht. Vielleicht ist jetzt eine Zeit, in der wir diese Unsicherheit der Tanzkunst gegenüber verlieren können in der Erkenntnis, dass es sich bei ihr nicht um ein spielerisches oder leidenschaftliches Zurückgreifen auf die Kindheit handelt, sondern um ein Vorwartsschreiten in ein neues Land . . Die Musik soll jetzt die Tanzkunst in ihr eigenes Reich führen; zuerst als dienende Magd, dann als Schwester, die das Modell der Kunstform zeigt . . ."

Da, wie wir sehen, Luserke auf die volle Selbständigkeit der Tanzkunst hinzielt, so kann es nicht seine Absicht bei dem Vergleich der beiden Künste sein, aus der Musik die Gesetze des Tanzes abzuleiten, die er vielmehr nur in dessen eigenem Materiale, in der Bewegung, sucht. Wenn er die Ähnlichkeiten zwischen der Welt der Töne und der Welt der Bewegungen entwickelt, so will er durch die erstere nur das Wesen der letzteren beleuchten: dass die Bewegung gleichfalls Anfang und Ende hat, sich zeitlich gliedern lässt, des Crescendos, des Decrescendos und aller Akzente fähig ist und dass, wie natürliche Tonfolgen in der Welt als gegebene Elemente vorhanden sind, genau so, physikalisch gegeben, die Bewegungen des Schreitens, Drehens, Schwingens und alle möglichen Bewegungszusammenhänge in dem elastischen System des Körpers existieren. Den zeitlichen Ablauf der Töne bezeichnet Luserke als Länge und ihre Ausdehnung über die Tonstufen als Breite. Die Länge, den Rhythmus, hat der Bewegungsvorgang mit dem musikalischen gemein. „Die Breitenausdehnung aber gewinnt er dadurch, dass jede Bewegung im Körper selbst als mehrfache Linie erscheint. Jeder Schritt vorwärts schon schlägt eine Welle über den

Körper hin und löst eine Reihe andersartiger Bewegungen aus, wenn nur der Körper frei und fein durchgebildet ist. Bereichert wird dieses Spiel durch Gewänder, in deren seelenloser Bewegung sich die Bewegung des Körpers vergrössert wie durch eine Resonanz oder sich allmählich verliert, während der Körper schon weitergeht."

Sind also nicht Stellungen, Gruppen, Posen, nicht die Körper oder irgendeine Abstraktion von ihnen das Material der Tanzkunst, sondern ist die Bewegung allein dies Material, und hat dies Material wie die Töne Länge und Breite, so ist logisch die Möglichkeit gegeben, Bewegung zu formen, zeitlich und räumlich, und sie, wie die Töne, in einem graphischen System, in einer freilich noch zu erfindenden mathematischen Schreibweise, festzuhalten*. Geben wir nun, bildlich gesprochen, eine „Musik der Bewegungen" zu, deren Schönheit immer in dem besteht, was nach den Gesetzen der Bewegung richtig ist, also nicht in einer äusseren „Linienführung", so bleibt der menschliche Körper wohl das beseelte Instrument zur Ausführung der Bewegung, aber die Bewegung ist nicht mehr abhängig von einer bestimmten äusseren Erscheinung. Wir verstehen hiernach, dass eine Art des Tanzes, die jemand aus der zufälligen Besonderheit seines eigenen Körpers entwickelt, für Luserke nur ein mehr oder weniger hinreissendes Improvisieren, aber noch nicht Kunst bedeutet. Und wir verstehen auch, wie sich ihm von seinem Standpunkt das Verhältnis zwischen Musik und Tanz nun endgültig darstellen muss. Das Untertauchen des Tanzes in die Stimmung der Musik, wobei diese Stimmung das einzige Prinzip des Tanzes zu sein scheint, ist für Luserke natürlich vollends ein blosses Improvisieren, das nicht zur Form durchdringt und das auch der Musik nicht in ihrem Göttlichen, in ihrem Formalen, dient. Eine höhere Stufe erblickt er darin, wenn der Tanz die Architektur einer Musik nachbildet. Damit scheint ihm der Tanz wenigstens schon im Reich der Form angelangt, jenem Reich, wo das Niedrigere, Menschliche, wo Stimmung, Leidenschaft, Sinnlichkeit zwar nicht aufgegeben, jedoch höher und schöner dargestellt seien. Haftet nun der letzteren Art des Tanzes auch noch ein Dienendes und Nachahmendes an, so scheint mir Luserke, wenn er nun noch höher führen will, zu vergessen, dass der Tanz als formgewordene Vision aus der Musik hervorgehen und

* Die Systeme der alten Choreographien kommen hier und im folgenden nicht in Frage, weil sie nur Schritte, Posen, Gesten, Gruppen, Figuren festhalten, aber nicht die Bewegung selber.

mit ihr eine nicht nur parallele, sondern organisch verschmolzene Einheit bilden kann, dass zwischen Ton und Bewegung ein genau so künstlerisch vollbürtiges Verhältnis möglich ist wie zwischen Wort und Ton. Auch möchte zu bedenken sein, dass, wenn Luserke der „Ausdruckskunst" der „Pantomime" einen untergeordneten Rang einräumt, er den Begriff der Bewegung zu eng fasst, dass zur Bewegung doch auch die Gebärde mit ihrem ganzen Reichtum an Gefühlsassoziationen unmittelbar gehört, wie auch die Farbe als Kunstmaterial aus einem grossen Vorstellungskomplex mitbesteht, was z. B. vom Ton nicht gilt, dass man daher in Farben und in Bewegungen nicht „reine Musik machen" kann und dass die Musik ihren Mangel an bestimmten Assoziationen durch ihre weitaus grössere sinnliche Wirkungskraft ersetzt.

Allein Luserke geht mit Notwendigkeit seinen Weg, der zum „absoluten Tanz" führt, zum Tanz ohne Musik, welcher dirigiert werden muss und welcher gerade durch seine Stummheit am stärksten wirkt. Und hier, wo man ein Erstarren in Theorie tatsächlich befürchten könnte, werden seine Ausführungen merkwürdigerweise am greifbarsten und lebendigsten. Denn hier spricht, fast unmittelbar, sein Werk zu uns, das, was er in Wickersdorf schaffend versuchte. Und hier fühlen wir, dass seine bei allem Geist so spröde und verhaltene Schrift eine nur durch die Not vorläufiger Hemmungen erzwungene literarische Konfession eines Mannes ist, der nicht über Tanz schriftstellern, sondern Tanz schaffen will. Aber gerade da sich seine Vorstellungen noch nicht in dem Masse, wie er möchte, in Taten ergiessen können, machen sie seine Worte, in die sie ihren Ausweg suchen, so anschaulich und prall. Zwar können diese nicht an allen Stellen die Tanze, die sie schildern wollen, mit gleich grosser Klarheit vermitteln, aber Worte sind dazu eben überhaupt nicht fähig, und Luserke benutzt sie nur als Notbehelf, als Surrogat für das ihm vorschwebende Zeichensystem, das die Menschheit noch nicht hervorgebracht hat. Was er jedoch meint und wie ers meint, geht immerhin schon aus solchen Sätzen hervor: „Da waren nicht mehr die Jünglinge oder die Knaben, sondern die Bewegung selbst war irgendwo zwischen oder über ihnen wie eine gewaltige unsichtbare Form, die wuchs und sich ausbreitete." „Der Zuschauer hatte Schönheit erlebt und doch gar nicht darauf geachtet, wie das Mädchen ausgesehen hatte." „Dies ganze Geschehen war aus sich selber heraus erwachsen, als hätte das Mädchen gar nichts dazu getan. Es war etwas aus ihm herausgetreten in eine andere Wirklich-





HUGO BÖTTINGER:
BILDUNGSANSTALT JAQUES-DALCROZE

X

keit.“ Und man betrachte auch noch, wie er bei einer Schilderung eines ganzen Tanzes dessen Anfangsteil wiedergibt: „Als der letzte Nachhall der Klänge und Geräusche des Reigens verschwunden war, kamen drei Jünglinge aus dem Hintergrunde langsam vorgeschritten, mit um die Hüften verschlungenen Armen eine kompakte Gruppe bildend. Die Zuschauer waren ganz still geworden, als diese ernsten drei erschienen, deren gemessenes, lautloses Gehen fast traumhaft anmutete. Und langsam begab sich im Rhythmus dieses Vorwärtsschreitens ein Lösen der Gruppe. Man sah die Gestalten mehr und mehr entfernt voneinander, die Arme glitten aneinander hin, der mittlere war zurückgeblieben, die Hände der vorderen hatten sich berührt, so dass ein Dreieck entstand. Dann bog sich, indem das Schreiten der vorderen immer langsamer wurde, der mittlere unter ihren Händen durch, zog die anderen Hände, die er gefasst hatte, nach, und so kehrte sich die Gruppe in einer geschmeidigen Bewegung um und wuchs empor, wie wenn die gehemmte Bewegung des Schreitens in die hochgehenden Arme stiege. So standen sie einen Moment beim Steigen des Rhythmus. Sein Sinken zog die Gruppe auseinander, die Bewegung senkte sich in die Breite. Es war in ihr vom ersten Anfang an bis jetzt keine Unterbrechung gewesen, keine Lücke, kein Rascher- oder Langsamerwerden, und darin lag die eindringliche Schönheit der Bewegung. — Während die Bewegung der drei Knaben so absetzte, sah man schon vom Hintergrunde her drei Mädchen sich nähern und sich anschicken, die Figur der Knaben zu wiederholen. Durch ihre andersartige Erscheinung, die leichte, reizvolle Nuancierungen der Bewegung schuf, war das nicht nur eine Wiederholung, sondern noch eine leise Steigerung des Geschehens. Die langsame, stetige Bewegung auf den Beschauer zu hatte, wie sie so plötzlich da war, sofort etwas Packendes, so ergriffen die Mädchen die Bewegung des Tanzes in dem Moment, da sie vorn abbiegen und in der Verbreiterung langsamer werden wollte. Die Welle, die beim Lösen der Jünglingsgruppe zurücksank, stieg in den herankommenden Mädchen rhythmisch wieder empor. Das Geschehen zog ohne Unterbrechung wie ein Strom heran, und der kundige Zuschauer erkannte nun, dass es ein organischer Teil eines grossen Ganzen war, dass hinter diesem Tanze der sechs jungen Menschenkinder ein leitender, formender Wille stand.“

— Überall regt sich ein Tanzschaffen; aber es bleibt an die seltenen Individualitäten gebunden, welche ebenso reproduktiv wie produktiv

begabt sind, welche entweder einen Körper haben, der die Schöpfungen ihres Geistes wiedergeben kann, oder welche die Pädagogen-, Regie- und Dirigiertalente besitzen, um das Produzierte doch auch wieder selber, wenn schon indirekt, zu reproduzieren. Und dennoch wird alles nach kürzester Dauer von der Zeit begraben, und vielleicht, bevor es zur Vollkommenheit gedeihen konnte. Da tut sich an einer der wichtigsten Stätten unserer Gegenwartskultur eine ungeheure Perspektive auf, die der Tanzkunst Dauer verspricht, eine Perspektive, in der wir die getrennten Wege aller Tänzer und Gymnastiklehrer ineinandermünden sehen, denn auch die Lehrer werden einmal nicht mehr auf die Talente zu warten brauchen und können unmittelbar der Kunst dienen, wenn sie reproduktive Tänzer heranbilden, ausübende Künstler, die den Schauspielern, Sängern, Rezitatoren, Klavierspielern und Orchestermusikern an die Seite treten.

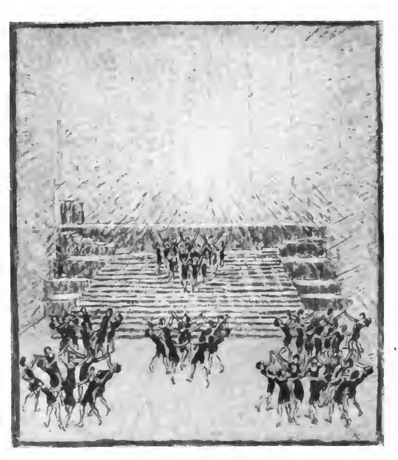
So haben Schulen für die moderne Tanzkunst eine ungeheuere Bedeutung gewonnen, die wir zusammenfassend noch einmal kurz überblicken wollen. Elizabeth Duncan erhob und erfüllte die Forderung, dass mit der Körperkultur, dieser grundlegenden Vorbedingung für den Tanz, im zarten Kindesalter begonnen werden muss, dass sie Hand in Hand mit der geistigen Erziehung gehen soll und dadurch dieser erst und sich selber den vollen, allseitig harmonisierenden Wert verleiht, Jaques-Dalcroze statuierte für die Zeitlichkeit des Bewegungsablaufes den musikalischen Rhythmus als Erzieher und Regulator, und das gegenseitig sich Bedingende und sich Gleichsetzende des musikalisch-rhythmischen und körperlich-rhythmischen Gefühls entfesselte ungeahnte ethische und ästhetische Kräfte, und die aus gesunden, von Askese freien Verhältnissen erwachsende Idealität der Freien Schulgemeinde Wickersdorf gelangte zu der Körperbewegung als künstlerischem Selbstzweck, wobei man erkannte, dass sich ihre Werke, um Absolutheit zu gewinnen, durch ein der Notenschrift analoges System von Zeichen Vollkommenheit der Form und Dauer schaffen müssen. Jede dieser Ideen trug ein Gemeinschaftsleben, und das Gemeinschaftsleben trug wieder die Idee und verwirklichte sie oder brachte sie der Verwirklichung näher. Was aber wird die Macht des Gemeinschaftslebens erst dort erreichen, wo der Tanz nicht wie an den drei genannten Schulen gleichsam ein Nebenprodukt von anderen, für wichtiger geltenden Bestrebungen ist, sondern wo man sich ihm ganz allein hin-

gibt, wo er weder als Ausgangspunkt noch als Resultat von Erziehungsmethoden und Theorien erscheint, sondern wo er einzig als Kunstschaffen leben will und lebt? Eine Tanzgemeinschaft lernten wir schon im Russischen Ballett kennen, aber hier war der Tanz nicht lebendige Kunst, sondern überlebtes Handwerk, das keine künstlerischen Traditionen mehr weitergeben kann. Immerhin wurde man auf Russland aufmerksam, und die Freude am Tanzen, die aus solchem Ballett und seiner Pflege spricht, ist vielleicht doch so etwas wie eine nationale Tradition, welche in den russischen Mädchen weiterlebt, die unter der Leitung der Deutschen Ellen Tels das Höchste leisten, was die Gegenwart bisher an Gruppentänzen kennt.

Alle Mittel und Vorbedingungen zur Tanzkunst, die heute gefunden worden sind, könnten in unfruchtbarer Theorie oder in nützlicher Pädagogik steckenbleiben, ja, könnten den Spott herausfordern, welcher sagt: „Es gibt keine Wege zur Kunst, die Kunst ist eine vollendete Tatsache, deren Werden niemand sah und niemand leitete" — wenn sie nicht gleichzeitig auch von schaffenden Persönlichkeiten statt intellektuell entdeckt, vielmehr instinktiv angewandt würden. Damit wird die Theorie als Klärung und die Pädagogik als Schulung nicht etwa für überflüssig erklärt, sondern bestätigt und gerechtfertigt. Wo jedoch die schaffenden Persönlichkeiten nicht nur instinktiv in derselben Richtung wie die Theoretiker und Pädagogen gehen, sondern ausserdem auch bewusst sich deren Erkenntnisse und Vorarbeiten zunutze machen, da wird doch auch dies synthetisch geschehen, und da setzen sie an die Stelle der zögernden Frage jener, in wieviel Jahren oder gar Generationen ihre Bemühungen wohl Früchte tragen können, die frische Tat des Augenblicks, die rückwärts und vorwärts leuchtende Erfüllung des Werkes. Jeder, der nach Tanzkunst ein dürstendes Verlangen trug, war ungeduldig und fürchtete doch gleichzeitig, sich den von Schiller gerügten ungeduldigen Schwärmergeist zuschulden kommen zu lassen, der an die dürftige Geburt der Zeit den Massstab des Unbedingten legt. Nicht einmal die grössten Leistungen der Einzeltänzer befriedigten diese ungeduldige Sehnsucht. Denn selbst, wenn man in ihnen nicht nur hinreissende Improvisationen, sondern vollbürtige Kunstschöpfungen sah, so konnten einem diese ganz seltenen Zusammenkünfte von tanzschaffendem Vermögen und tanzfähigem Körper bei ein und demselben Menschen doch gleich den wunderbaren Liedern erscheinen, die in dunklen, barbarischen Epochen von einzelnen hervorgebracht

werden, ohne dass mit ihnen ein direkter Weg auf die Höhe einer künstlerischen Kultur und die Möglichkeit einer Erweiterung des Einzelmittels zu symphonischen Gestaltungen gegeben wäre. Wer dagegen die Mädchen der Ellen Tels zum ersten Male tanzen sah, der war entweder so enttäuscht, wie man durch die Erfüllung nach langem vergeblichen Warten oftmals enttäuscht ist, oder er erkannte, was sich ihm sonst sicherlich beim zweiten Sehen offenbarte, mit einer befreienden Selbstverständlichkeit: Wahrhaftig, so tief kann die Körperkultur niemals herabsinken, dass nicht ein klarer und aus Notwendigkeit tanzschaffender Geist die gesunden Glieder von einem Dutzend Mädchen zu freiem und vollkommenem Gebrauche ihrer selbst bringen könnte, und so ist das rhythmische Körpergefühl nicht erstorben, dass es nicht schon heute im Dienste der Kunst für alle Forderungen der Kunst vollendet auszubilden wäre.

Wenn man den Grad von Beherrschung des Körpers und von Leichtigkeit der Bewegung wahrnimmt, der diese Mädchen auszeichnet, so will es einem wie ein Wunder erscheinen, dass er im Laufe von nicht mehr als zwei Jahren erreicht worden ist, und nur wenn wir das schöpferische Vermögen der Ellen Tels, die Kraft und Bewusstheit ihrer künstlerischen Absichten und den daraus resultierenden Sinn für das, was einzig logisch, notwendig und zweckmässig ist, in Rechnung ziehen, hört das Wunder auf, ein Wunder zu sein, oder aber erscheinen uns die genannten Fähigkeiten als wunderwirkend. Solche Fähigkeiten befeuern die trockenste Übung, da es für sie keine Gymnastik aus „Hygiene" gibt, der erst hintennach die „Schönheit" übergehängt wird wie ein Kleid. Von Elizabeth Duncan ausgehend, hat die Ellen Tels sich ihr erlesenes Material selbständig durchgebildet und ist, wenn ich auch ihr Ziel, soweit es in blossem Können besteht, mit einem Pädagogennamen bezeichnen darf, auf diesem ihrem eigenen Wege zu Jaques-Dalcroze gelangt. Aber wie der Ausgangspunkt, so darf auch das Ziel ihrer „Schule" nur im Lichte ihres künstlerischen Wollens und Vollbringens betrachtet werden, denn ebensowenig wie ihr „Hygiene" und „Schönheit" ein Endzweck sind, sondern vielmehr eine natürliche Folgeerscheinung ihres kraftvollen Tanzschaffens, ebensowenig hat sie mit den Endzwecken einer Pädagogik etwas zu tun, die Musikern zu rhythmischem Gefühl verhelfen und Musiker wie Nichtmusiker von körperlich-seelischen Hemmungen befreien will. Ihr ist „die Bewegung", die in „den Bewegungen" ihrer Schülerinnen liegt, das Material, in dem



DORA BRANDENBURG-POLSTER:
BILDUNGSANSTALT JAQUES-DALCROZE

sie sich selber — ihr künstlerisch-menschliches Ich — formt und gestaltet, und da zu den Gesetzen dieses Materiales in erster Linie eine Ordnung im Zeitlichen gehört, so hat sie das zarteste Gefühl für zeitliche Ordnung und zugleich den festesten Willen, dies zarte Gefühl aufs Unzweideutigste zu verwirklichen. Ellen Tels ist durch und durch musikalisch. Das will für ihre produktive Leistung heissen, dass sich ihr Gefühl und ihr Erleben unter dem Einfluss von Musik zu Tanzvisionen verdichtet und dass, wenn diese Visionen durch eine restlose Vermählung beider Künste Wirklichkeit werden, vor allem auch ihr Gemeinsames, nämlich der Rhythmus, in die Erscheinung tritt und sich aus Klängen solchergestalt in Bewegungen umsetzt, wie es die Gesetze der Bewegungen irgend zulassen und fordern.

Man muss, um dies nachzuprüfen, das kleine Mozartsche Ballett „Les petits riens" von ihr und ihren Mädchen sehen, wo der Rhythmus unendlich subtil auf die einzelnen Mitwirkenden verteilt ist, wo kein Takt verloren geht und doch auch keiner je „markiert" wird, d. h. statt in der Bewegung enthalten zu sein, noch gleichsam extra neben die Bewegung gesetzt ist. Nein, die Klänge und die Gebärden haben sich in einer höchst differenzierten Weise gegenseitig durchdrungen, so dass die einen ganz in den anderen leben und die anderen in den einen, und dem Auge bietet sich eine köstliche, reich verschlungene und doch ganz schwebende Kammermusik. Das ist keine historizistische, rekonstruierende Kunst, keine Nachahmung des Rokoko, sondern hier ist das Rokoko so erfasst, wie es in uns noch lebendig ist und wie es Gegenwart bleibt, solange auf der Erde oder im Himmel noch Mozartsche Musik erklingt. Selbst wo die entzückenden Kostüme vielleicht den historischen völlig unähnlich sind und der freien Phantasie der Ellen Tels entstammen, wird der eigentliche Nerv in uns, der Rokoko bedeutet und statt eines Begriffes eine produktive Vorstellung ist, lebendiger und echter zum Schwingen gebracht als durch alle Historie. Und wenn Ellen Tels Gazeflügelchen verwendet, wenn die frischen, hübschen Mädchengesichter gleichmässig lächeln und dabei doch den Schalk nicht verleugnen können, und wenn jede der kleinen Ballettnummern zuletzt in einer Schlusspose, in einem „lebenden Bild", erstarrt, so kommt hier die Historie nur zum Vorschein, um launig mit unserer Vorstellung ein Spiel zu treiben, ein Spiel, das in den Händen dieser Künstlerin ebenso sinnlich wie überlegen-geistig wird. Die ganze reizende Maskerade ist ein Ausdrucksmittel für die vollendete Kulti-

viertheit dieser Mädchen und für ihre eigene Freude darüber. Es ist eine Folge von winzigen Einzeltänzen, von zärtlichen Gavotten, tändelndem Krieg, List des Amors, Haschen und Verstecken, karnevalistischen Aufzügen, Verkleidungsspielen und einer Pantomime, in der die Eifersucht eines maskierten Madchens, das in einem zarten Gegitter überkreuzter grüner Seidenbänder steckt, ihren Schmerz akrobatisch äussert und alle Agierenden wie tanzende Marionetten so steife als bewegliche Zuckungen vollführen — aber alles bleibt ein einziger Fluss von Bewegung, auf dem die Kostüme und Masken nichts sind als ein Spiel von Farbe und Licht, das nur die Wellen lebendiger macht. Das ist kein Ballett im Sinne eines antiquierten Tanzhandwerks, aber ein vollendetes Ballett, wenn man so will, in dem Sinne, dass es im wirklichen Menschen von heute dieselben entzückten und entzückenden Gefühle erweckt wie ein Ballett es tat in einem Menschen früherer Zeit, und zwar ohne dass wir etwas, das uns wertvoll ist, mit heimlicher und unterdrückter Scham zu verleugnen brauchten. Uns kann das Unsterbliche der Anmut und die Überwindung der Erdenschwere nicht mehr in einer Vergewaltigung des Körpers und Körpergefühles liegen, sondern nur noch in einer Verfeinerung. Und diese Verfeinerung, deren launige Geziertheit niemals auf Kosten einer veredelten und gesteigerten Natürlichkeit geht, ruft bei dem kleinen Ballett den Eindruck des Entmaterialisierten im künstlerischen, nicht im Variétésinne, hervor. Ja, das ist Mozart, das sind petits riens, Hauch und Schmetterlingsflügel, ein Nichts und Alles, ein Nichtiges im Substantiellen und dadurch ein höchst Wichtiges im Essentiellen.

Was Ellen Tels selber tanzt, oder vielmehr, was sie allein tanzt, hat keinen allzu grossen selbständigen Kunstwert. Es verrät die Herkunft von den Schwestern Duncan in dem Überwiegen einer rationalen Körperkultur über das Irrationale des künstlerischen Ausdrucks, obwohl es darüber hinaus auch alle Einzelfähigkeiten der Künstlerin zeigt: den zielbewussten Willen, die Feinfühligkeit der Phantasie, den potenten Geschmack im Kostüm und die rhythmische Sicherheit. Aber wir bewundern diese Einzelfähigkeiten einzeln, empfinden hinter ihnen allerdings auch das Vorhandensein einer starken Kraft, das aber mehr eine allgemein menschliche Sympathie für die reife, bewusste und gesunde Anmut, für die Energie und Klugheit der Tänzerin in uns erregt, als dass wir diese Kraft sich so recht entfalten sähen, was höchstens im Pathetischen der Fall ist. Ellen Tels ist eben eine durchaus sym-

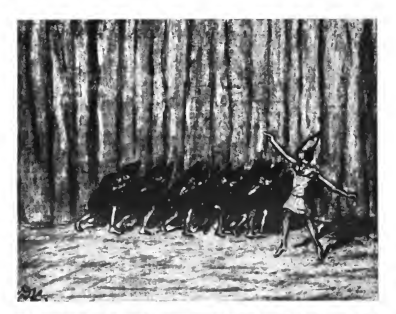
phonische Gestalterin, sie bedarf des ausserpersönlichen und aus einer Anzahl von Personen zusammengesetzten Materiales, dessen Bedingungen als die eigentlich körperlichen sie freilich nur durch das eigene Tanzen so absolut kennt, ihr sind nicht nur die gleichzeitig sich bewegenden verschiedenen Körper, sondern auch die erhöhte Tanzfreude und die stete gegenseitige Anfeuerung und Kontrolle einer solchen Gemeinschaft entscheidende Wirkungsfaktoren.

Mit welcher Vielseitigkeit sie diese Faktoren ausser in dem besprochenen Ballett noch anwendet, das kann nicht mit Worten an jedem ihrer übrigen Tänze aufgezeigt werden, und nur ein paar Beispiele können es umreissen. So wird ein Chopinscher Walzer getanzt: ein Mädchen stürmt wie der Wind herein, und die anderen neigen sich ihm wie Blumen; es entwickelt sich etwas wie ein Mythos, dessen naturbeseelte Gestalten verschwinden und wieder da sind, aber die Geschichte als solche braucht uns nichts anzugehen, denn jede Gestalt ist ein Thema, aus Bewegung geformt, und ihr vorübergehendes Verschwinden von der Bühne lässt uns ihr ständiges Verharren innerhalb des Formorganismus nur um so stärker empfinden. Nach der Musik Moszkowskys „Im Herbst" wirbeln die Mädchen in falben Schleiergewändern wie welke Blätter durcheinander, zueinander und auseinander, nur ist das keine Abschilderung eines Naturvorgangs geblieben, sondern Bewegung wird sichtbar, in der die Körper taumelnd wehen, als enthülle sich im Gesetz dieses Tanzwerks ein Naturgesetz, dem auch der menschliche Leib gehorcht. Nach Griegs „In der Halle des Bergkönigs" geben verhüllte Gnomen einen belasteten, hin und her schwankenden Gang, hintereinander, wie in der vorgeschriebenen Richtung eines engen Schachtes, und ein rot wabernder Dämon treibt das Thema der Musik und dieses Ganges wilder und wilder an, dass er sich nun in einem flackernden Stechschritt vollzieht. Man muss das sehen, um zu wissen, wie auch ein solcher Spuk nichts ist als Rhythmus und Bewegung. In der Herbstfeier nach Saint-Saëns kommen sie herein, weiss und purpurn gewandet, mit vollen Fruchtkörben, und golden gekleidete Mädchenjünglinge mit Zymbeln, und der langsame, nie unterbrochene Fluss der Bewegung ist ein schwelgerisches Sichdarbieten, bei dem die Mädchen im Hintergrunde, das Gesicht abgewandt, die Körbe hochhalten und vorn sich, zögernd bezwungen, eine Knieende rückwärts neigt unter dem über sie gegossenen Zymbelschläger, aus dessen Umarmung ein letzter Ton des Metalles schwirrt, von zwei anderen Zymbel-

schlägern rechts und links mit gehobenen Armen wiederholt, als begönne das Gold der Kleider und des Festes orphisch zu klingen.

Es liegt diesen Tänzen im Begehren, Angriff und dem Jubel des Sieges und der Hingabe sehr oft das Verhältnis der Geschlechter zugrunde, das, nur von Mädchen ausgedrückt, eine mystische Zartheit gewinnt, aber hinter allen tnt sich ein weites, völkisches und landschaftliches Naturgefühl auf, die nngeheure, schwermütige Freude der grossen slawischen Rasse, ihrer leeren Steppen und fruchtstrotzenden Flnren. So wächst die Kunst der Ellen Tels aus dem Boden eines grossen Gemeinschaftsgefühls dnrch das kleinere ihrer Jüngerinnen in das grösste, allgemein menschliche der Form und versichert sich auf diesem Wege, der vom Elementaren ins Ideelle führt, aller Einzelelemente, mit welchen die Kultur und die Künste der Farbe und Form, des Klanges nnd der Bewegung die Menschheit reicher machen. Uns aber, die wir ihnen das Wort hinzufügen können, sei es gestattet, den Sinn dieses Schauspiels für die Sinne dahin auszusprechen, dass längst der tiefere Inhalt von Sinnlichkeit und höchster Körperschönheit eine Aufgabe des „grauen Nordens“ geworden ist.

Ich habe der formalen Analyse dieser Tänze eine in manchem Betracht rein inhaltliche Schilderung vorgezogen. Beide Methoden sind unzulänglich, auch in ihrer wechselweisen Vereinigung, und die eine wäre so überflüssig wie die andere, wenn sie von der falschen Voraussetzung ausginge, dass Kunstwerke einer Interpretation durch das Wort bedürftig seien und dass diese Interpretation gar ihren nnmittelbaren Genuss ersetzen oder ihn erst ermöglichen könnte und müsste. Es kann sich vielmehr bei jeder ästhetischen Betrachtung immer nur um eine direkte oder indirekte Art von kritischen Wertungen handeln, und da die kritische Wertung den zur Trägheit neigenden passiven Gennss in ein lebendiges, aktives Aneignen des zu Geniessenden und Genossenen verwandelt, so kann sie das ästhetische Genussorgan, wenn auch nicht für spezielle Fälle, so doch, und gerade um so mehr, im allgemeinen, schulen und seine Fähigkeiten reinigen nnd steigern. Die Gefahr, die damit verbunden ist, wenn man das, was unserem wunderbaren Vermögen der inneren Anschauung als Einheit erscheint, durch Begriffe zergliedert, und sei es auch durch Begriffe, die nicht an die Kunst herangetragen, sondern aus ihr selbst entwickelt sind, ist offenbar, während diese Methode andererseits wiederum die Gefahr der Schilderung vermeidet, am Stofflichen kleben zu bleiben. Eine Schilderung nun hat





DORA BRANDENBURG-POLSTER:
ELLEN TELS (IN DER HALLE DES BERGKÖNIGS)

nur dann einen Wert, wenn sie ein Stück von der Entstehungsgeschichte eines Kunstwerkes gibt und an einen geübten Kunstsinn appelliert, der dies Stück Geschichte fortschreitend vervollständigt und schliesslich bis zur Vorstellung des Überstofflichen, der Form, vordringt. Im Falle der Ellen Tels aber wollte ich durch diese Methode zugleich ein resümierendes Glaubensbekenntnis ablegen. Ich schilderte, obwohl ich weiss oder gar, weil ich weiss, dass man dadurch den Einwand heraufbeschwört, das seien getanzte Ideen, aber keine Tanzideen, sondern poetische und malerische. Ist dieser Einwand heraufbeschworen, so vermag ich ihm vielleicht um so eher und um so besser die Spitze abzubrechen. Denn so berechtigt er in vielen Fällen ist, so wird er doch oft genug aus einer falschen Grenzsetzung zwischen den Künsten und zwischen Stoff, Inhalt und Form erhoben, und auch in unserem Falle.

Man sollte endlich aufhören, die Begriffe Form und Inhalt einander gegenüberzustellen, und sich gewöhnen, das Wort Form in einem Sinne zu benutzen, der den Inhalt mit umschliesst. Dann ergäbe sich vielleicht ein Dualismus zwischen Form (d. h. Form plus Inhalt) und Stoff, womit man der Wahrheit näher kommt. Man hört heute so oft, dass das Nachahmende und Illusionistische in der Kunst endlich überwunden werden müsse, gleich als ob die Künstler bisher zuviel blossen Stoff gegeben hätten. Dies Nachahmende und Illusionistische hat aber in der wahren Kunst immer nur scheinbar bestanden, denn kein Kunstwerk gab je den Stoff als solchen, sondern unsere Gemütsbeziehungen zu ihm, d. h. den Stoff zu Zeichen und Symbolen verklärt. Denn schliesslich ist die ganze Wirklichkeit, in der wir leben, ein Element unserer Seele, ja, die Seele selbst, wenigstens für den Künstler. Bedienen wir uns doch noch einmal des Begriffs der Nachahmung, nur einer bequemeren Operation zuliebe, so können wir von der Musik sagen, dass sie des Nachahmenden nicht bedarf, weil sie schlecht nachahmen kann, weil Töne keine eindeutigen, plastischen Wirklichkeitsvorstellungen in uns wachrufen. Sie hat statt dessen eine so ungeheure Wirkungsmöglichkeit im rein Sinnlichen wie keine andere Kunst, sie kann durch das Gehör unmittelbar zum Gefühl sprechen und dies nur durch ihren beispiellosen formalen Reichtum steigern. Wenn aber in dem, was die Schönheit der Musik ausmacht, die anderen Künste ihr folgen wollten, so wäre das eine Verkennung ihrer eigenen forminhaltlichen Bedingungen und eine ungeheuere Verarmung unseres Verhältnisses zur

Welt und seiner verschiedenartigen Verleiblichungsmöglichkeiten. Das „Nachahmende", die Welt als Vorstellung, die deutliche Stoffbeziehung, gehört, im Gegensatz zur Musik, mit zum Material der bildenden Künste* und der Dichtkunst, so dass sie also gewissermassen ihren Inhalt nur aus dem Stofflichen mit Beibehaltung klarer Herkunftsmerkmale gewinnen können, wobei dennoch eine formale Überwindung des Stofflichen stattfindet. Das Wort Baum und das Bild Baum umschliessen einen ungeheuren Komplex von Gefühlen und Assoziationen, den sich der formende Wille des Dichters und des Malers nutzbar macht. Das Stoffliche gehört mit zu ihrem Material, wie das Unstoffliche zum Material der Töne gehört, und hat die Tonkunst eine unmittelbarere Sinnlichkeit, so haben die anderen Künste dafür eine mittelbarere. Will der Maler so allgemeine Gefühle in uns hervorrufen, wie es die Musik tut, so begibt er sich seiner Macht, ohne doch die Macht der Musik erreichen zu können. Die konsequente Programmusik ist eine Musik plus etwas, was die Musik nicht kann, die konsequente kubistisch-ornamentale Malerei ist eine Malerei minus etwas, was die Malerei kann. Wenn wir nun das Material der Tanzkunst betrachten, so hat die Bewegung allerdings in ihrer zeitlichen Flüchtigkeit grosse Verwandtschaft mit dem Ton, aber sie hat durch ihre Sichtbarkeit doch auch den deutlichen Beziehungsreichtum der bildenden Künste. Das Material des Tanzes umschliesst, wie das der bildenden Künste, den ganzen Reichtum der menschlichen Gebärden. Gestaltet der Tanz diese Gebärden allgemein, so kann er ähnliche Wirkungen erstreben wie die absolute Musik, gestaltet er sie mehr in das Besondere, so entwickelt er sich zur *Tanzpantomime*. Beide Wege sind durch das Material des Tanzes auf natürliche Weise gegeben, und die Tanzpantomime ist also nicht ein Nebengeleise der Tanzkunst, wie etwa die Programmmusik ein Nebengeleise der Musik ist. Jetzt werden wir auch das „Nachahmende" in der reinen, getanzten Pantomime richtig verstehen. Angenommen, Ellen Tels hätte bei ihren Tänzen noch mehr als an die Tänze selbst daran gedacht, das Wesen des Windes und der sich unter ihm neigenden Blumen, den Wirbel herbstlicher Blätter, ein Erntefest und die Märchen des Bergionereo wiederzugeben, so könnte dies doch ebenso für sie und ihre Tänze sprechen wie gegen sie. Es soll *für* sie sprechen. So wenig die Hingabe an die Erscheinungen alleine den

* Die Architektur ist hier immer ausgeschaltet, denn es soll keine einwandfreie und erschöpfende Theorie der Künste an dieser Stelle gegeben werden.

Künstler macht, so notwendig ist sie doch, selbst für den Musiker, dessen „Nachahmung" sich im Grunde nur unkontrollierbarer vollzieht, um hinter und über die Erscheinungen zu gelangen, und wer die Dinge getreulich nachahmen will, in gleichstarker Ehrfurcht vor ihnen wie vor den Mitteln, mit denen er es tut, der hat im bescheidenen Abbild alles Irdischen ein stolzes Urbild des Überirdischen und befreite das Diesseits in ein Jenseits der Form. Form ist ein Bewusstseinsakt der Liebe und Frömmigkeit, ein Feuer, das um so heller und stärker brennt, je inbrünstiger es die Dinge umschlingt und verschlingt.

Auch andere Tänzerinnen haben Schulen gegründet. Eine der bekanntesten ist die von Gertrud und Ursula Falke in Hamburg; sie haben Rhythmische Gymnastik nach Jaques-Dalcroze in den Lehrplan aufgenommen, sie haben ausserdem vorübergehend Verbindung mit Rudolf von Laban gehabt und ihre Lehrtätigkeit durch ihn befruchten lassen. Aber, soviel ich weiss, haben sie bisher Gruppentänze in grösserem Massstabe, der über Schüleraufführungen hinausgeht, nicht in die Öffentlichkeit gestellt, und der in Norddeutschland ziemlich verbreitete Ruf der beiden Schwestern gründet sich, in künstlerischer Beziehung, nur auf ihren eigenen Solo- und Duotanz. Ich kenne eigentlich als Tänzerin nur die ältere, Gertrud, und zwar auch nur von ihren Anfängen her. Damals gab sie reine Empfindung, ohne die kleinste Spur von Affektation oder sonstiger Unechtheit. Als das Kind ihres Vaters, des Dichters Gustav Falke, vermochte sie die Formung des Leisen und Leisesten, womit sie, wenn sie dies inzwischen in einer grösseren Zahl von Tänzen ausgebaut hat, eine eigentümliche Note geben mag, die in der bisherigen modernen Tanzkunst noch fehlt. Zwar wagte sie sich auch damals schon an stärkere Leidenschaften und Humore, aber ihre Natur — oder auch nur die vorläufige Grenze ihres Könnens — wies sie auch dann auf die Falkische Gedämpftheit an, auf verschwiegene Glut und innere Koboldhaftigkeit. Sie tanzte zwei hauchartige Tänze, eine Arietta, mit nachfolgendem Walzer, von Grieg, wo sich — eine seltsam reizvolle Art von Tanzsynkope — zu den schweren Taktteilen der Begleitung die aufstrebenden Arme nie über eine halbhohe Einstellung erhoben und man an den gehemmten Aufflug von Brahmsscher Musik erinnert wurde, und eine Berceuse desselben nordischen Komponisten, zu der die Arme, bei zagen Wendungen des übrigen Körpers, um den Kopf einen schaukelnden Rahmen bildeten,

den die sich kaum berührenden Fingerspitzen kaum schlossen, um ihn mit aufblühender Geste immer wieder sogleich zu öffnen.

Inzwischen hatte ich das Glück, einen neuen Tanzabend der Falkes, und zwar zweimal, zu sehen, und kann über ihn während der Drucklegung meines Buches noch gerade die folgende Einfügung machen. Sie geht über den Rahmen dieses Kapitels freilich hinaus, denn Gertrud und Ursula Falke sind heute zwei völlig ausgereifte Tänzerinnen, deren höchst persönliche Kunst mit Schule nichts zu tun hat. Sie stellen, zusammen mit Laura Oesterreich, im Tanze den Norden dar, den äussersten Gegensatz etwa zum deutschen Tanzsüden einer Grete Wiesenthal: so sind Wien und Hamburg die beiden Pole, zwischen denen die gegenwärtige deutsche Tanzkunst spannt. Dies Nordische, reizvoll kontrastiert durch beider dunkle Augen und durch das schwarze Haar der Älteren, erscheint im ersten Augenblick als das einzig Artverbindende der beiden Schwestern, bis man die weitere gemeinsame Basis einer auch sonst durchgehenden Rasseart erkennt, über deren Erlesenheit und Adel sich zwei Individualitäten, getrennt und geschwisterlich, auseinanderzweigen: Gertrud als ihre gesunde Erfüllung, Ursula als ihr leiser, bezaubernder Niedergang. Man hört zu dem Tanz der beiden, oder doch der Älteren, immer und immer wieder Brahms erklingen, obwohl kein Stück von ihm auf dem Programm steht. Den Wert der Brahmsschen Musik schätze ich nicht allzu hoch ein, er scheint mir, gleich dem der Stormschen Dichtung, in unteren Kunstregionen zu verharren, im bürgerlich Stimmungshaften, allein bei dem Vergleich handelt es sich nicht um den Wert, sondern um die Art, um das Nordische, das Brahms rein verkörpert. Wie ein südlicher Klassizismus in jener Musik etwas singen hört, was eigentlich nicht gesungen werden kann oder darf, so mag er in den Tänzen der Falkes etwas tanzen sehen, was eigentlich nicht getanzt werden kann oder darf — dass es dennoch gelingt, dass der Norden sich der Musik und des Tanzes, der Medien des Südens, zu einer verschleiert entschleiernden Selbstoffenbarung bemächtigt, zwingt die feststellende Artbetrachtung, auch vor Brahms, denn doch zu einem lobenden Werturteil. Nichts ist in den Tänzen der Falkes von der wiegenden, betulichen, selbst im Einsamen noch gemeinschaftsfroh sich ausgiessenden Sinnlichkeit der Wiesenthals, aber auch nichts von der nordischen, meerhaft-schillernden Ekstatik jener genannten anderen Hamburgerin — sie bleiben herb, spröde, gedämpft, auch im Jubel, auch im Wagnis der Leidenschaft, ja, sie scheuen nicht einmal das Ab-

strakte. Und im ersten Teil des Programms bauen sie, sehr charaktervoll, fast lauter Dunkel in Dunkel. Trotz aller tänzerischen und auch rein technischen Sparsamkeit, ja Spärlichkeit, die sie dabei beobachten, verrät hier Gertrud auch starke, sogar pathetische Kraft, aber es ist wieder wie bei Brahms keine letzten Endes aus sich herausgehende, sondern eine irgendwie in sich verschlossene, eine Vitalität, die nichts anpackt, sondern sich, Scheu in Trotz verwandelnd, nur ihrer selbst versichert. Im „Moment musical" (Max Reger) schwimmt das seitlich geneigte Haupt über den Bewegungen der Arme wie auf einer eintönig erregten Flut, und es ist nur so viel Schritt in dem Tanz, wie er den herben Mutwillen und die spröde Bäumung von Buchen im Frühlingssturm ausdrückt. Die Bevorzugung des beinahe Zweidimensionalen in Gertrud Falkes Tänzen bedeutet nicht, wie bei einer Sent M'ahesa, stilistische Absicht, sondern flächige Gebundenheit des Wesens, seelisches Relief, wozu die lineare Akzentuiertheit der Armgesten stimmt, welche die Tänzerin von Sacharoff, doch wohl auf dem Umwege über die Wigman, als wahlverwandtes Mittel aufnahm. Sie ist auf diese Weise künstlerisch fertig geworden mit der meist verhängnisvollen, ihr aber wesenhaft angeborenen Vorliebe für ruckartige Armbewegungen und zeigt namentlich in dem „Prélude" nach Rachmaninoff, wie sie diese Rucke nun auszugleichen weiss, dass nicht zwischen Schultern und Händen einfach ein Loch bleibt, sondern die Bewegung, muskelfüllend, durch den ganzen Arm wie ein Ball vorgestossen wird. In diesem Prélude ist auch zum ersten Mal im Programm eine grössere Schnelligkeit der Fortbewegung, nämlich in dem Aufschwung eines gelaufenen Mittelsatzes. Ursula wirkt zunächst, bei den einleitenden Duos, fast nur wie der Schatten der blutvolleren Schwester, Musik von Debussy ertönt, die Brahms- und Falkewelt verlassend, und tönt weiter zu den zwei Solotänzen, in denen sich dieser Schatten von der anderen ablöst und ins Leben tritt, — in ein gespenstisches Leben. Es ist der „kleine Schäfer" und die „versunkene Kathedrale": der erstere von einer penetrant süssen Unschuld, die über Abgründen träumt, von einer unberührten, melancholischen Nachdenksamkeit, die beinahe wie unentschlossenes Laster wirkt, die letztere vollends eine gebrochene Welt, beide von einem äussersten Radikalismus. Tanzen Gertrud und Ursula schon an der Peripherie des Tanzes, so wagt sich Ursula hier gar an den Rand dessen, was künstlerisch möglich ist, und gelangt doch dabei wieder, wie in einem Kreislauf, zum eigentlichen, wenn auch weitest gefassten

Tänzerischen: denn nicht Malerei und Graphik, an deren extreme neue Erzeugnisse ihr Tanz erinnert, dürfen blosser „Expressionismus", blosse Arabeske und Hieroglyphe sein, wohl aber darf es der tanzende Körper. Ist schon im „kleinen Schäfer" ein Überbetonen von Vertikale und „gotischer" Spreizstellung, so kommt dazu in dem Kathedralentanz noch ein ständiges Beschreiben des weitesten Bewegungsumfangs, die überlangen Glieder scheinen aus den Scharnieren zu fallen, die Hände finden sich nur einmal, zu einem irren Gebetsversuch, und eine fürchterliche Pause tritt ein, bei der zum orgelnd hingehaltenen Bass der Musik der Kopf wie unter einer Hinrichtung seitlich abfällt und nur noch wie mit einem Faden an dem Zacken der eckig hochgezogenen Schulter reglos hängt, die ganze Figur ein Spitzbogengespenst, das zum Schluss noch einmal erscheint, aber kniend und wie versinkend. Hier siegte der Schatten Ursulas auf sensationelle Art über das Licht Gertruds, allein es kehrte nur um so verlässlicher wieder. Auch Gertrud liebt starke Überschneidungen, doch ihre energisch-zarte Herbheit ist trotzdem, über die Widersprüche des Körpers und der Seele hinweg, schliesslich Ausgeglichenheit und Harmonie. Sie begann den zweiten Teil; einmal mit der Chopinschen As-Dur-Polonaise, das andere Mal mit Schuberts Rosamundenballett: kein gestreckter, sondern ein schaukelnder Flug, umsonnt von dem rührenden Lächeln, mit dem der Strahl den nordischen Nebel bricht. Nun befreit sich auch Ursula, und zwar zu einer morbiden, schlacksigen Zierlichkeit, die gleichsam die Luft mit der ganzen Oberfläche der Glieder streichelt. Bleibt bei ihr leicht ein genialer Dilettantismus, der oft für aussetzendes Bewegungskönnen durch kühnen, mondän-bizarren und kapriziösen Bewegungssinn entschädigen muss, so gilt von der Begrenztheit beider, dass in ihrem Tanzverhältnis zur Musik immer eine treue, feinfühlige und tiefernste Verantwortlichkeit lebt. Jedoch ist das eine Einigung, die für den Doppeltanz nicht ausreicht, und man sieht die tanzenden Schwestern, mit dem ganzen reizvollen Spiel ihrer auffälligen Verschiedenheit in gegenseitiger Ergänzung, wohl gerne auf demselben Programm, — nur lieber nacheinander als miteinander. Erst der letzte Zweitanz, „Karneval" nach Grieg, befriedigt ganz, Ursula gibt da freilich nur Nuancen, und vorherrschend bleibt Gertrud. Hier stampft Ausgelassenheit, aber keine dionysische, sondern die matrosenhafte der Wasserkante, derbe Lust sogar, aber nicht faunische, sondern humorhaft trockene, Eros schaukelt sich, kein geflügelter Südgott, sondern ein elbischer Kobold, und

ein keuscher und sublimer Rausch, wie ihn kein Süden kennt, öffnet die Sinne.

Den Gruppentanz hat sich Magda Bauer zum Ziel gesetzt, die in München eine stark besuchte Bewegungs- und Tanzschule leitet. Wohl wird auch hier Gymnastik mit Recht als Grundlage behandelt, aber immer ist sie mit Tanz verbunden, immer will sie Tanz werden, und sie wird es im allgemeinen Reigen der Schülerinnen, aus dem sich dann die Begabtesten lösen, um sich in engerer, anspruchsvollerer Gruppe, die in Szene und Kostüm von Hanns G. Haas beraten wird, um den Tanz der Leiterin und Lehrerin zu kristallisieren. Diese ist von schier unermüdlicher Frische, Energie, Spannkraft, sie wirkt nicht theoretisch, sondern stets beispielhaft, selber mitmachend, mit- und vortanzend, sie kennt nichts als Bewegungsfreude und vermag sie darum auch zu wecken. Das Beste hat sie bisher in „Gebet und Tempeltanz" nach Griegscher Musik erreicht, einem, rein äusserlich betrachtet, grossen Dekorations- und Schaustück, das aber nicht in der pompösen, theatralischen Festlichkeit für das Auge stecken bleibt, sondern zu einem vielschichtigen Raumleben gelangt; da ist, mit gleichmässiger Dichtigkeit, stets und überall innerhalb der siebzehnfigurigen Gruppe etwas im Gange, die Vorderansicht, auf die das Ganze gestellt ist, wird transparent, wird, über die Fläche weg, zu Raum, ein allseitiges Mit-, Zu-, Um- und Gegeneinander wirkt — ich möchte sagen — fleissig polyphon, als eine grosse Gebetsmaschinerie, was ich doch durchaus nicht als mechanistisch, sondern nur als Lob, als Bezeichnung einer monotonzwangsläufigen Ekstatik gefasst wissen möchte.

Und an einer Stelle in Deutschland haben Körpererziehung und Tanz, selbst über deren künstlerische Bestrebungen hinaus oder aber mit diesen als Spitze, zur Bildung eines weiblichen Gemeinschaftslebens geführt, das, als solches und in dieser gesonderten und ernsten Ausschliesslichkeit, bisher wohl einzig dasteht. Ich meine das Seminar „Loheland" (Dirlos bei Fulda) von H. v. Rohden und L. Langgaard. Es war mir noch nicht möglich, diese vielgewanderte Schule in ihrem eigenen Heim kennenzulernen, aber Wesen und Können von Leiterinnen und Schülerinnen lassen das Bild eines Werkes von klösterlicher Herbheit und Reinheit erstehen. Es soll hier nicht erörtert werden, was die einzelne Tänzerin dem vollen Weltleben, dem Manne und den eigenen Impulsen und Hemmungen, die dem Chaos mehr noch als der Disziplin vertrauen, verdanken mag und ob es daher für die

einzelne Tänzerin kein „Loheland" gibt und geben darf — jedenfalls kann für die Tanzgruppe der Zukunft, oder doch für eine besondere Art dieser Tanzgruppe, ein solcher Frauentempel mit seinem auf der „weib-weiblichen" Beziehung beruhenden neuartigen Vestalinnentum, dem die Bildung des Körpers in ordensmässiger, kultisch-ernster Gemeinsamkeit ein Dienen ist, von entscheidender Bedeutung werden. Die Individualität dient hier der Kunst in der Bewegung vieler, aber die Schule v. Rohden-Langgaard legt Wert darauf, dass die Tänze einzelner aus Loheland hervorgehenden Tänzerinnen, die an die Öffentlichkeit treten, nicht als „Schülertänze", sondern als Schöpfungen von Individualitäten gewürdigt werden. Immerhin: wie es sicher das Dirloser Gemeinschaftsleben ist, welches daran mitwirkt, wenn der Äusserungstrieb dieser Individualitäten auf besondere Art über den Tanz hinaus in andere Kunstgebiete drängt, so wird sich auch in deren Tänzen Sinn und Wesen jener Gemeinschaft mit aussprechen. Freilich, auf den Grad des Talentes kann eine Schule bei ihren Schülerinnen keinen Einfluss haben, und insofern erlaubt auch der Grad des Talentes von Eva Maria Deinhardt und Berta Buschor-Müller aus Loheland an sich keine Rückschlüsse auf das Seminar. Indessen: dem Versuch, die Dinge in ihrem tieferen Zusammenhang zu sehen, drängt sich vor den Leistungen der beiden doch die Frage auf, ob eine auf sich selbst gestellte weibliche Gemeinschaft überhaupt jemals die Produktivität ganz frei machen kann, obwohl es verfrüht wäre, von solchen Einzelleistungen eine Antwort auf diese Frage zu verlangen. Die beiden betreten die Bühne mit einem hemmungslosen, natürlichen, hellen Freimut, der entweder wie Überlegenheit oder wie Anmassung berühren kann, sie betreten sie nicht als Bühne, sondern wie den mitgebrachten, allenthalben um sie gezogenen Bannkreis ihrer eigenen Welt. Alles ist auf unseren heutigen Podien auf Wirkung gestellt, hier bleibt die Wirkung aus, aber hier versagen auch die gewohnten Massstäbe, und es hängt vom Zuschauer ab, ob er bedauern will, dass man hier die Forderungen des Theaters verkennt und missachtet, oder aber, dass hier das Theater ein ihm Fremdes und Übergeordnetes entweiht, das sich auf ihm ja freilich nicht zu zeigen brauchte, das sich auf ihm jedoch vielleicht aus der Unschuld siegenden Selbstvertrauens zeigt oder um jedes andere Mittel verlegen, also aus künderischer Not. Diese Art der Kostüme kenne ich aus Wickersdorf — sie verlangen, dass man ihre Träger kennt, dass man nahe und im gleichen Raume um

DORA BRANDENBURG-POLSTER: ELLEN TELS (IM HERBST)

sie herum sitzt, und zwar in der Gemeinschaft und dem Raume, wo die Gewänder und ihre Träger zu Hause sind; was so am richtigen Ort ergreift, wird in der plumpen Öffentlichkeit leicht zum Indianerspiel. Wie aber möchte man die Tänze, die man nun sieht, Tänze nennen? Wo bleiben Erfindung, Thematik, Bau? — Wie möchte man sie dilettantisch nennen? Oder wenigstens, ohne doch zugeben zu müssen, dass hier Bewegung und Können herrschen und eine Sprache sprechen, die sich selbst und ihresgleichen genugsam, ja, köstlich ist? — Wie möchte man sie Pantomime nennen? Man wagt es nicht, trotz all ihrer naiven Deutlichkeit und Eindeutigkeit. Denn sind sie nicht eher noch kleine, geheime, naturnahe Mythen? — Wie möchte man sie Gymnastik nennen, wenn auch die beste, verantwortungsbewussteste, die es bisher gibt? Denn wer verkennt die Beseeltheit, die hier durch alle Glieder strömt? — Gewiss, Bühne, Öffentlichkeit, ja, Kunst mag dies nicht sein, und man mag schmälen, dass diese Massstäbe dennoch bemüht werden. Alles ist Atem, Bewegung, Krampflosigkeit, ein neu gewonnener, im tiefsten Sinne „richtiger" Naturlaut aus erstmals betretenen Reichen, der in sich selber selige, empfundene Tonfolgen, aber noch keine Melodien singt.

SECHSTES KAPITEL

CLOTILDE VON DERP, ALEXANDER SACHAROFF

Nicht durch freie Wahl des Schriftstellers oder durch den inneren Zwang, den er verspüren mag, Verwandtes zueinander- oder Verschiedenes einander gegenüberzustellen, werden im folgenden eine Tänzerin und ein Tänzer in einem Kapitel vereinigt, obwohl das letztere, nämlich die Gegenüberstellung, hier statthaft wäre, vielmehr geschieht die Vereinigung deshalb, weil sie sich selber vereinigt haben, zum Lebens- und Schaffensbunde. Sie sind aber so lange und so nachdrücklich jedes einzeln hervorgetreten, dass auch zunächst jedes für sich gewürdigt werden soll.

Als Clotilde von Derp zum ersten Male auftrat, mochte sie siebzehn Jahre alt sein. Sie nahm so sehr durch den Reiz ihres zarten Alters und ihrer Erscheinung gefangen, dass man nicht dazu kam, über ihre Kunstmittel nachzudenken, sondern jede kritische Regung, noch bevor sie aufstieg, auf die Zukunft und die Entwicklung vertröstete. Was man bisher an Tanzkunst gesehen hatte, entsprang entweder der Theorie und dem Willen oder es war vereinzelte fertige Leistung. Hier aber sahen wir zum ersten Male auch im Tanze das, was uns auf anderen Kunstgebieten, etwa bei Zeichnungen oder Gedichten junger Menschen, so oft zu rühren vermag, nämlich ein Tasten und Suchen ganz aus der eigenen Natur heraus, ein Werden, das nach der Sprache der Kunst drängt, um uns in seine geheimnisvolle Werkstatt blicken zu lassen, etwas Unfertiges, das in einer reinen Notwendigkeit, in einem sich vollziehenden Gesetz doch fertig, rund und abgeschlossen sein musste. Darum war etwas um dieses Mädchen, das, wenn es gewollt

ist, so sehr verletzt, nämlich „Stimmung", und so misstrauisch wir sonst mit Recht gegen eine poetische Kritik sind — diese Stimmung zwang geradezu, dichterisch gedeutet zu werden. „Wohl wird der Sprung gewagt mitten in die Luft," so schilderte Rudolf von Delius damals in einem kleinen Aufsatz ihren Tanz, „aber sofort hemmt eine Bangigkeit: die schwere Herbe des jungen Blutes, Unmut gärenden Frühlings. Und dicht daneben Bewusstheit, Überreife der Gedankentriebe ... Da ist noch so eckig und zerbrochen das Leid, noch so unreif bitter der Schmerz des Sturmes, noch so abstrakt kindlich die Sehnsucht, und nur schamhaft wie im Traum regt sich Süssigkeit der Liebe ... Selbstbewusst und doch fröstelnd steht so das Bäumchen im bleichen Licht ..."

Dann kam eine Zeit, wo es schwer wurde, das Entzücken über Clotilde von Derp mit einer ernsten Liebe zum Tanz als Kunst zu vereinbaren, wo das Bedürfnis nach Technik und Form, das durch manches strenge, zielsichere Streben Nahrung erhielt, den noch so holden Reiz des Augenblicks verschmähte. Neue Methoden der lange vernachlässigten gymnastischen Erziehung schärften unser Auge für die Beherrschung des Körpers, selbst das Ballett vermochte trotz seiner überlebten inhaltlosen Unnatur wenigstens als Schulung vorübergehend neu zu imponieren, Elizabeth Duncan lehrte uns, wie ein beseeltes Gehen und Laufen für die heutige Menschheit eine verlorene Kunst bedeutet, und Jaques-Dalcroze stellte alle Fragen über das Verhältnis zwischen Musik und Körperbewegung zur praktischen Diskussion. Als blosser Kritiker musste man, wofern man es ernst nahm, dazu kommen, selber rhythmische Gymnastik zu treiben, um die Tragweite dieser Dinge praktisch zu erproben, um das Geheimnis des Rhythmus am eigenen Leibe kennenzulernen und zu seiner Ergründung nicht ausschliesslich den unsicheren Weg passiver Beobachtung einzuschlagen. Unterdessen feierte Clotilde von Derp Triumphe, die sie nicht durch wahres Verdienst errungen hatte. Reinhardt engagierte sie auf Monate nach London für die dortigen Aufführungen von Sumurun, in der richtigen Berechnung, dass die spröde und reine Unreife eines überschlanken Mädchens dem Weltstadtpublikum eine Feinschmeckerei sein müsste. Als wir sie in München wiedersahen, hatte sie ihr Können nicht vergrössert, aber das, was ihr früher eigen war, in eine gewisse Routine verwandelt und ihm sogar einige Rampengebärden und Kulissenblicke von unechter Leidenschaft hinzugefügt. Man konnte dies

freilich als eine vorübergehende schlechte Angewohnheit betrachten, die ihr vom Theater angeflogen war und die sie in der Tat schon bald zu überwinden anfing, man konnte überhaupt auf ihre gesunde Natur vertrauen, die trotz dem Reklamegeschrei englischer illustrierter Journale sich unter den abwechselnden heissen und kalten Sturzbädern der Kritik schon gehörig in sich selber festigen würde, aber bedenkliche Folgen schien der frühzeitige Erfolg doch gehabt zu haben. Sie wollte nicht mehr recht lernen, und man hätte ihr so sehr gewünscht, dass sie gerade eine krass urteilende Sachverständigkeit überall geflissentlich aufgesucht hätte, denn der Künstler des Tanzes, der im Gegensatz zu allen anderen den Segen der Tradition entbehrt, müsste jede Art von Schulung und Methode, von Theorie und Urteil, von Problemstellung und Technik, von menschlicher und künstlerischer Auseinandersetzung leidenschaftlich ergreifen, um den Mangel eines gesicherten Herkommens, einer ererbten Sprache, eines festgesetzten Handwerks so gut wie möglich zu ersetzen.

Dann kam die Zeit, wo Clotilde von Derp das, was sie sein konnte, wirklich ganz war. Wohl liess sich glauben, ihre Entwicklung sei noch nicht abgeschlossen und sie könne einiges, was an ihr zu tadeln war, noch besser machen. Aber ein Teil dieses Tadels musste aufhören, eine Aufforderung zum Bessermachen und somit Tadel zu sein, er war nur noch ein Mittel, ihre Grenzen zu bestimmen, ihr Wesen und ihre Kunst zu charakterisieren.

Der Wert ihrer äusseren Erscheinung — und die äussere Erscheinung ist ein Wert für eine solche Tänzerin wie sie — war jetzt gesichert; soweit sie noch etwas Sprödes und Herbes besass, war es ein dauernder Bestandteil ihrer Natur und vermehrte die Süssigkeit der ersten Reife. Sie war runder und muskulöser geworden, ohne den frühlinghaften Ausdruck schmächtiger Kantigkeit, der namentlich in ihren Armen lag, zu verlieren. Der Kopf harmonierte vollkommen mit dem Körper: das anmutige Oval des Gesichtes, die schräg geschnittenen, halbgeschlossenen Augen, die niedrige Stirn und das schwarze, glänzende, ganz glatt gescheitelte, hinten in Zöpfen aufgesteckte Haar. Und was ihre Kostüme betraf, so war sie auf dem von Anfang an eingeschlagenen Wege fortgeschritten. Sie erfreute nämlich gleich bei ihrem ersten Auftreten durch den schönen frohen Mut, modern zu sein, alle historischen und programmatischen Tendenzen zu vermeiden. Mit sicherem Instinkt widerstand sie der Lockung, welcher pantomimische Talente

folgen müssen, ihre Kostüme einer dramatischen Verwandlungskunst dienstbar zu machen, in ihnen als in Masken Gegensätze ihres Wesens heranszuarbeiten und zu objektivieren. Da ihr solche Gegensätze fremd sind, war ihr das Kostüm ein rein lyrisches Mittel zum Ausdruck ihrer rein lyrischen Natur, bestimmt, ihren Körper zu zeigen, indem es ihn leicht und schmückend verhüllte, im Wechsel die immergleiche verleiblichte Seele zu offenbaren, je nach der Musik, dem Bewegungscharakter, der Gefühlsnuance eines Tanzes oder mehrerer Tänze. Dabei entwickelte sie viel Geschmack und Phantasie. Sie wählte immer leichte Stoffe, die bald einfarbig, bald mehr oder weniger stark gemustert waren, bald sich dem Körper anschmiegten, bald ihn locker umflossen, bald bis fast zu den nackten Füssen herabreichten, bald die Beine frei liessen, ein kurzes, im Wirbel abstehendes Röckchen bildeten oder ein bauschiges Höschen oder eine halb knaben-, halb mädchenhafte Vereinigung von Hose und Rock. Oft liess sie Arme und Schultern frei, oft schimmerten sie durch parallele Stege, oft wirkte die Farbe durch ihre Enthaltsamkeit, oft durch ihre partielle oder durchgehende Pracht.

Ihre Tanzbewegungen, um endlich auf das Wichtigste zu kommen, waren nicht eben reich an Zahl, und sie standen in einem merkwürdigen Verhältnis zur Musik. Sie „realisierten" keineswegs alle hörbaren Rhythmen durch sichtbare, sie unterschlugen viele Takte und Taktteile, sie liessen oft den Anfang eines Musikstückes ungenutzt vorübergehen oder sie verpassten mit einer gewissen Ratlosigkeit ein neues Thema, um die Wiederholung des ersten Motives abzuwarten, überhaupt bildeten die räumlichen Bewegungen kein rhythmisch exaktes, durch Mitgehen oder Entgegenschreiten, durch Parallelisierungen und Überschneidungen geregeltes Bündnis mit den klanglichen Bewegungen des Orchesters. Und doch waren Clotildes Tänze musikalisch, weil sie viel Gefühlsrhythmus hatten, weil sie die Musik mit dem Gemüte erfassten. Prüfte man nun ihre Tanzbewegungen nicht an den Gesetzen der Musik, sondern an denen des Körpers, so vermisste man gleichfalls sehr oft das Organische. Ihr Ablauf war keine geschlossene Linie, die auch dort, wo sie Pausen macht, keine Lücken bildet, die Einzelbewegung stand nicht immer in der rechten Proportion zum ganzen Tanze, zum ganzen Körper und zum durchmessenen Raum, auch vermochte die Tänzerin eine langsame Bewegung nicht bruchlos etwa von der Schulter durch die Muskulatur des ganzen Armes bis in die Finger

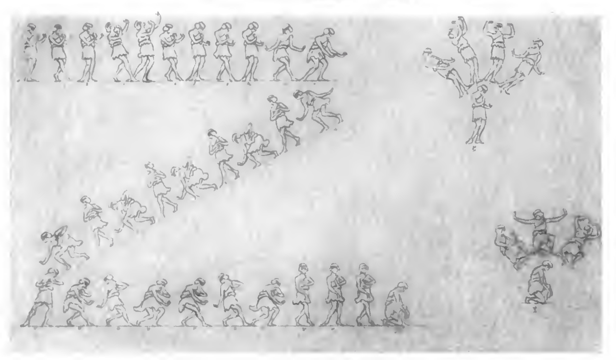
fliessen zu lassen, weil sie Innervationen und Entspannungen, die richtige Verteilung des Kräfteverbrauchs nicht genügend kannte, so dass sie von einer Pose in die andere durch einen Ruck überleitete, auch da, wo der Rhythmus eine allmähliche, sukzessive Motivierung verlangte, abgesehen davon, dass ihr jene letzte Ganzheit des Körpergefühls, das vom Scheitel bis in die Fussspitze ein einziges, durchgängiges Fluidum ist, in der langsamen Bewegung abging. Ferner fehlten ihren Tänzen in formaler Hinsicht oft Steigerungen und Übergänge. Und doch war eine Poesie des Ausdruckes in diesem scheinbar Unorganischen, Zerstückten, Abgerissenen, Improvisierten, selbst dort, wo schon leichte Manier waltete, wo die Bewegung bloss in einem gewissen larmoyanten Räkeln der langgeschossenen Glieder bestand und das Gesicht sich zurücklegte, weniger mit dem Ausdruck des Empfindens, als des Sichempfindens. Unsere ganze Tanzkunst bestand ja aber erst aus Ansätzen, und nur eine Synthese aller heutigen Versuche mochte uns oft als Erfüllung erscheinen. Clotilde gab zu dieser Ahnung einer Synthese einen sehr reichen Beitrag. Was bei ihr Dilettantismus war, enthielt doch irgendwo eine überwältigende Anschauung von Ganzheit, einen Zug zur Vollkommenheit, weil seelischer Zwang es hervortrieb. Oft wurde sie von einem Gefühl ergriffen, aber sie konnte es nicht entwickeln, darum hielt sie es in der Hand, betrachtete es, spann es vage und reflektierend in ein anderes über oder warf es weg, um sich einer neuen Regung zu überlassen oder nach einem Unbekannten zu suchen. Da empfanden wir das kleine Mädchen als eine Persönlichkeit, und zwar als eine Persönlichkeit unserer Zeit, aber ihr Zauber beruhte darin, dass sich das Modern-Intellektuelle, die Sehnsucht nach Hingabe, die immer wieder zu sich selbst zurückkehrt, in echte Jungfräulichkeit einhüllte, in Scheu und Trotz, in den bangen und adligen, trüben und lockend-frohlockenden Gesang des Blutes.

Wenn sie zu „schwerer“ Musik die thematische Kraft nicht fand, so reichte ihr Gestaltungsvermögen doch aus zu leichten, schnell bewegten, stark rhythmisierten Stücken wie Rubinsteins Polka, Griegs Bauerntanz, Schuberts Moment musical, Elsners Walzer, Moszkowskis Walzer in A-Dur und Krugs Maientanz. Ihre Füsse, welche die Statik des Körpers nicht immer genügend zu sichern schienen, gaben ihm beim getragenen Tempo leicht zu wenig Balance, aber sie erfreuten beim Stampfen, Springen, Hüpfen, Drehen und Sichwenden, ebenso Hals und Kopf bei ihren verschiedenen Lagen, der Rumpf durch seine Schmieg-

samkeit und die Arme durch Werfen, Einstemmen, eckige Führungen und herbes Abbiegen im Gelenk. Diese Bewegungen rankten schnell und sicher am klaren Aufbau der Musik, und es lag in ihnen ein Jubel, der auch im stärksten Wellenschlag noch eine dämpfende Hülle von holder Anmut trug und durch eine wissende Kindlichkeit frei und feierlich-heiter stimmte.

In der unbefriedigenden Übergangszeit dieser Tänzerin konnte man meinen, hier sei zu seinem Schaden ein scheuer Reiz durch eine Mode vor die Öffentlichkeit gezerrt, der sich im Leben ausserhalb der Kunst viel besser und ohne Trübung offenbaren würde. Aber Clotilde von Derp hat gezeigt, dass zwar nicht ein grosses äusseres Temperament, aber doch eine tiefe Leidenschaftlichkeit des Gemüts sie zum Tanze zwang als zu einer Selbstoffenbarung, in der sie sich verschenkte, ohne doch ihre schamhafte Unberührtheit zu verlieren. So stand ihre Seele in dem unnahbaren Lichte einer ganz eigenen Welt. Es gibt Tänzer, die alle Mängel ihrer Erscheinung durch die Grösse ihrer Kunst vergessen machen, ja, denen vielleicht eben diese Mängel ein Stachel zu erhöhten Leistungen sind. Die Erfolge Clotildes fanden sicher zum Teil ihre Erleichterung, selbst ihre Erklärung in ihrer äusseren Anmut. Aber auch der Zuschauer, den einzig diese Anmut fesselte, erlag unbewusst den Wirkungen einer Persönlichkeit. So sehr hatte sie den angeborenen Reiz ihrer Erscheinung zum persönlichen Verdienst erhoben. Oder war es vielleicht doch ein Unpersönliches, Unbewusstes, das, wenn auch manchmal durch Bewusstheit und Eitelkeit gefährdet, bei ihr am meisten rührte? War es eine in ihr verkörperte Vision, als ob aus dem Kampf und Werden der heutigen Frau, mag man ihre Ziele nun Umkehr oder Neubildung nennen, vom Lärm der Tendenzen plötzlich nicht mehr umhüllt, Psyche selbst heraussträte?

Als Alexander Sacharoff im Jahre 1910 zum ersten Male öffentlich tanzte, erregte er ein leidenschaftliches Für und Wider der Meinungen. Unter den Ablehnenden befanden sich viele, die sich von einer allzu persönlichen Antipathie fortreissen liessen und oft auch kein Verständnis für die künstlerischen Aufgaben des Tanzes besassen, und die eigentliche Kerntruppe der Anerkennenden bestand wohl zumeist aus slawisch-jüdischen Kunstjüngern von einer mass- und verantwortungslosen, auf Extreme eingeschworenen Gläubigkeit. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, dass unter den Zuschauern nicht auch viele



ALEXANDER SACHAROFF: TANZSTUDIE

XIV

waren, deren Lob und deren Tadel mehr oder weniger wohlbegründet sein mochte.

Auf der Rückseite des Programms standen Bemerkungen Sacharoffs, in denen für die erst neu zu schaffende Tanzkunst als einziges Vorbild die Griechen anerkannt wurden und als vorzüglich befähigt für die Ausübung dieser Kunst weder der Mann noch das Weib, sondern nur der Jüngling bezeichnet war, weil er ein Wesen sei, „das noch zwischen den beiden steht, noch gleichsam die Möglichkeiten der beiden Geschlechter in sich vereinigt" und dessen Tanz reine Kunst, ohne direkte sinnliche Wirkung, sein kann. An der Erscheinung des Tänzers, der so schrieb, fiel zunächst der Kopf auf: das auf russische Art halblang getragene, durch ein Stirnband zusammengehaltene, hinten im Nacken und vorn über den Augen gerade abgeschnittene schwarze Haar, die kräftige, unten ein wenig einwärts gedrückte Nase und übermässig breite Lippen. Bekleidet war er mit lockeren und geraffen Gewändern, die den Körper zum grossen Teil freiliessen. Arme und Beine waren ebenso wie das Gesicht weiss gepudert, und trotz der sehr durchgebildeten Muskulatur hatte die Erscheinung nichts männlich Kräftiges, sondern eher etwas Weichliches. Eine Streichmusik, unterstützt von Harfen und Orgel, erklang, und die Gestalt, vor einem schwarz wallenden Hintergrunde, war auf reliefartige Wirkungen bedacht, sie stellte Daphnis, Narziss und Orpheus dar, sie schritt im Mönchsgewande nach Tönen der italienischen Renaissance betend über die Bühne. Die Anlehnung an die Antike, das unmittelbare Zurückgehen auf Werke griechischer Plastik, erinnerte an die Duncan, und wie der ihrige, so war auch dieser Tanz mehr eine Bilderfolge als Bewegung. Aber er vermied durchaus ihr bacchantisches Hüpfen, vielmehr vollzog sich alles in einem getragenen Tempo, in einer langsamen Gestik, der zuliebe die Musik Thomas von Hartmanns eigens gebildet zu sein schien, und an Stelle des intellektualen Dilettantismus der Duncan trat hier eine intellektuale, krampfhaft ehrgeizige Technik, die jede Pose höchst bewusst bis ins einzelne durchbildete. Die Bewegungen ergaben kein Ganzes, keine Erfindung, kein sinnfälliges Thema, keine sich aufbauende Melodie, der Tanz zerfiel in lauter Einzelbewegungen, die an sich sehr viel Muskelspiel enthielten und noch mehr blosse Gruppierung der Glieder. Eine Tanzstudie ohne Musik liess dann das immer wiederholte sichtbare Spannen und Entspannen der Muskeln, das fabelhaft geübte „Fluten" der Arme, die dekorativen Spreizungen der Finger vollends zum Selbstzweck werden.

Es kann hier nicht die Aufgabe sein, rein subjektive Eindrücke wiederzugeben. Aber wodurch und warum sich mancher damals bis zum Ekel abgestossen fühlte, das soll hier ohne Schärfe und nur soweit, als es allgemein verständlich ist und unserer Sache dienen kann, kurz dargelegt werden. Wer der Tanzkunst ein ernstes Interesse entgegenbrachte, der hatte auch schon über den männlichen Tanz nachgedacht und in ihm eine Ergänzung des weiblichen ersehnt, nämlich eine körperliche Kunst, die Herrschsucht, Willenskraft, Tapferkeit und Begehren darstellt. So wenig der Tanz als Kunst die Erregung sinnlicher Empfindungen zum Zwecke haben kann, so sehr ist er doch, selbst in seiner geistigsten Form, auf dem geschlechtlichen Instinkt als auf seiner starken und breiten Basis aufgebaut. Dies kann nur von Ignoranz oder von unreiner Heuchelei oder von sinnenfremder Formalästhetik geleugnet werden, aber es braucht in unserem Falle nichts weiter zu bedeuten als die Forderung, dass der männliche Tanz unbedingt von der Schönheit und Würde des männlichen Geschlechts getragen sei. Das Endziel der Kunst kann immer nur die Kunst sein, doch der Weg zu ihr führt durch die Wertbegriffe aller menschlich-sittlichen Forderungen und Voraussetzungen, als deren hochster und reinster Ausdruck sie, von dieser Seite aus gesehen, erscheint. Wenn wir jede Kunst, und auch die Tanzkunst, mit Recht nur als gesetzmässige Form betrachten, so kann uns diese Betrachtungsart wohl über die mit dem Tanz zusammenhängenden Zeitfragen hinaus-, aber nicht an ihnen vorbeiführen. Diese Fragen jedoch erstrecken sich auf Läuterung, nicht Schwächung, unserer uralten Instinkte, und wir möchten deshalb den Tanz nicht einer überfeinerten intellektuellen Selbstbefriedigung, nicht einer grossstädtischen Scheinkultur, die nur Spiegelung toter Vergangenheiten ist, nicht rasselosen Grenz-, Zwischen- und Niedergangstypen, nicht einem unfruchtbaren Ephebentum anheimfallen sehen. Obwohl wir gar nichts von dem outrierten Betonen des „Gesunden" halten und noch weniger in gewissen bedenklichen Erscheinungen des modernen Lebens gleich Pestbazillen fürchten, wie es manche Gegner von Sacharoff damals taten, so konnte uns doch hier eine sogar in Worten proklamierte Zweigeschlechtlichkeit Widerwillen erregen. Zum mindesten wirkte hier ein Können, das nicht Kunst wurde, als Selbstzweck und darum, weil es, statt blosse Akrobatik zu sein, Inhalte vorzutäuschen schien, als Affektation. Das muss gesagt werden, selbst wenn damit dem Streben dieses Tänzers Unrecht geschieht.

Zwei Jahre später gab es eine Gelegenheit, Sacharoffs Weiterentwicklung kennenzulernen, und zwar unter ganz besonderen Umständen, die ihm sehr günstig waren und die ihres lehrreichen Humors halber geschildert werden sollen, obwohl damit in dieser Chronik der ernsthaften modernen Tanzkunst einer sehr wenig ernsthaften Modegrösse die unverdiente Ehre einer Erwähnung widerfahrt. Alexander Sacharoff hatte sich nämlich, Gott weiss aus welchem Grunde, mit Rita Sacchetto zu einer Reihe gemeinsamer Tanzabende zusammengetan. Diese Tänzerin wurde vor Jahren durch den Beauté-Maler Lenbach entdeckt, und zwar zu der Zeit, als der deutsche Bürger in seinem Bildungsdrange allen guten Willen zeigte, sich für die vielbesprochene Neubelebung der Tanzkunst zu interessieren, aber die Duncan nicht mit dem Renaissancestil seiner Wohnung in Einklang bringen konnte. Da schlug die Sacchetto die Brücke. Sie leitete aus dem Beispiel der Duncan, wie sie es verstand, nur das dreifache Recht ab, temperamentlos, unmusikalisch und ohne tänzerisches Können sein zu dürfen, aber sie berücksichtigte gleichzeitig die ganze Prachtliebe, die der steigende Wohlstand seit dem vorigen Kriege gezeitigt hatte. Da sie sich ausserdem infolge ihres Äusseren sehr dazu eignete, durch die illustrierte Postkarte verbreitet zu werden, gelang es ihr, die hübsche Sitte, in Familienkreisen „lebende Bilder" zu stellen, zum Tanz zu erheben, bühnenreif und sogar in ganz Europa hoffähig zu machen. Doch kehrte sie immer wieder zu der Stätte ihrer ersten Triumphe, zu dem prunkvollen Saale des Münchener Künstlerhauses, zurück, in dem es so angenehm nach den Kunstmärchen aus uralten Zeiten muffelt. Hier hatte sie zum ersten Male in kostspieligen Kostümen klassische Gemälde getanzt, nach Chopinscher Musik sich von vorne und von hinten gezeigt, in falsche Blumen gelächelt, sich gedreht und sich gefächelt und mit Kastagnetten in den Händen am Schluss des Programms urplötzlich südländisches Feuer produziert. Und hier trat sie auch mit Sacharoff auf — in Pantomimen und zwischen echten Zypressen, die, wie in der Zeitung stand, von den Ufern des Gardasees stammten. Die Phantasie „Potiphar" führte sie zwar alleine aus, und bei dieser getanzten oder vielmehr nichtgetanzten Plüschdraperie rührten ihr Fächeln, ihr Pfauenschweif, ihr Augenbrauenzucken, ihre sich brüstenden Reize und ihr Schmollmund keinen Josef. Aber bei dem Renaissance-Kinodrama „La Somnambule" fehlte der Buhle nicht, und auch nicht bei den Schäferszenen nach Boucher. Die Kritik fand, dass der weibliche Part männlich

und der männliche weiblich wirkte, und in der Tat bewegte sich Sacharoff mit wunderbarer Leichtigkeit, auch weinte er einmal ob seiner Partnerin in die Hände, ohne dass wir ihm wegen dieses Getues in einer offenbar nicht von ihm erfundenen schlechten Komödie zu nahe treten wollen. Viel wichtiger ist es, dass das „Gegenbeispiel" der Sacchetto seine äusserste Beherrschung des Körpers in volles Licht rückte, dass er selbst in diese alberne Theaterei den organischen Fluss eines körperlichen Geschehens brachte, welches alle Bewegungen miteinander und mit dem Gewande verschmolz, während das, was bei seiner Partnerin Bewegung sein sollte, nur in zusammenhanglosen und eitlen Attitüden einer kostümierten Gliederpuppe bestand. Früher hatte Rita Sacchetto ihren Pierrottraum nach Schumanns „Papillons" mit einem Papierschmetterling als Partner gemimt. Es sollte das tragische Verhängnis ihrer ruhmreichen Künstlerlaufbahn werden, dass sie dieses Stückchen Papier nun mit einem lebenden, und solchen lebenden, Partner vertauschte. Dadurch erhielt die harmlose Szene eine furchtbare realistische und symbolische Wirklichkeit. Pierrot flegelt auf seinem Polster, er sucht schlaftrunken eine Pfauenfeder auf seiner Nase zu balancieren, aber es ist zu spät, um die Gesetze der Balance noch kennenzulernen, er strampelt vergnügt mit den Beinen, aber das vergnügteste Strampeln ist noch lange kein Tanz, und die gewollte Lustigkeit seines physischen Katers wirkt wie der ungewollte Weltschmerz eines moralischen, er kraut sich hinter den Ohren, da das verwünschte Insekt ihn am Kopfe kitzelt. Und dieses Insekt? Sacharoff hat einen violetten Turban über seinem weissen Gesicht, Schleier umflügeln seine Arme, eine Pumphose aus Schleiern fliesst an den Beinen bis zu den Füssen hinunter. Über weitere Einzelheiten des Kostümes kann man sich keine Rechenschaft ablegen, es wirkt nur mit dem Tanz und selber nur als Tanz, es ist von jener letzten unerhörten Sicherheit des Geschmacks, wo die Kunst in einem höheren Sinne wieder Natur wird* und weder Kern noch Schale hat. Der Tänzer schwebt über die Bühne, er ist da und nicht da, er ist überall und nirgendwo, und seine Arme und Beine sind nur noch ein Flügeln, sie sind selber zu den sie bedeckenden Schleiern geworden. Wenn je die Kunst des Balletts eine Kunst war, in dem Sinne, dass man ihre Entmaterialisierungen atemlos erlebte, so kann sie nur wie dieser Tanz Sacharoffs gewesen sein. Das ist freilich nicht mehr

* Was übrigens auch auf Sacharoffs Kunst des Schminkens Anwendung verdient.



DORA BRANDENBURG-POLSTER:
ALEXANDER SACHAROFF
(Tanz des barocken Bacchus, Münchener Pressefest 1913)

Griechenland, aber es ist auch nicht blosse Akrobatik; es ist geistgewordener Intellekt, und dieser, der meinetwegen ein Destillat modernster europäischer Überkultur sein mag, trägt einen glänzenden Sieg über den kulturlosen Snobismus der Gründerjahre davon, als dessen Verkörperung die Sacchetto hier einzig in Frage kam, und je mehr wir ihn als Entstofflichung, als Geist bewundern, desto mehr wird die Sacchetto nichts als Stoff. Auch bei ihr ist freilich das Kostüm — das Kostüm im weitesten Sinne — eins mit dem Körper geworden. Denn ist es nicht ein Polster, auf dem Pierrots Traum zu Ende ging? Ja, es blieb nur ein Möbel übrig.

Sacharoff hatte ernste Studien hinter sich. Was er sich zuerst infolge des Mangels an technischen Voraussetzungen als Ausübender noch nicht hatte getrauen dürfen, darüber hatte er sich in stillen Stunden wenigstens auf dem Papiere Rechenschaft abzulegen versucht, in Zeichnungen, die eine merkwürdige Kombination von graphischer und figuraler Darstellung sind. Er nahm das viereckige Blatt als Bühnenboden an und fixierte darauf in Flächenprojektion die Bewegungsreihen von Tänzen. Dadurch, dass er auch die Wiederholungen von Bewegungsmomenten, also genau dieselben Bilder mehrmals, einzeichnet, kann er den Rhythmus darstellen; da die fortlaufende Gestaltenreihe aber immer ein fortlaufendes Schreiten bedeutet, merkt er die Bewegungen auf der Stelle, welche dies Schreiten unterbrechen, als Figuren-Rosetten am Rande an. So wenig dies Verfahren natürlich das tausendfache Spiel der Bewegung wiedergeben, so wenig es Tanz ersetzen oder auch nur indirekt als Vorstellung vermitteln kann, so war es doch für ihn ein bedeutendes Studienmittel, und da es das Nacheinander der Tanzbewegung, das im architektonischen Sinne immer auch ein Gleichzeitiges sein muss, eben durchaus als Gleichzeitiges festhält, so konnte er sich hier über die struktiven Gesetze des Tanzes Rechenschaft ablegen. Er konnte ausprobieren, wie ein Anfang, wie eine Mitte, wie ein Schluss auszusehen hat, wie die Bühnenebene auszunutzen ist, wie sich das proportionelle Verhältnis der Bewegungsreihen zu ihr und zueinander gestalten lässt, welche Silhouetten einer Bewegungsreihe sich durch die verschiedenen Senkrechten, Wagrechten und Schrägen der Körperhaltung herausarbeiten, was für Überleitungen zwischen den Einzelmomenten der Bewegung möglich und notwendig sind und erst die Bewegung schaffen. Aber auf die Dauer konnte diese trotz ihrer Sichtbarkeit im Grunde abstrakte und theoretische Beschäftigung Sa-

charoff nicht befriedigen. Sein merkwürdiger Trieb verlangte nach Experimenten in sinnlicherem Material, und so sehen wir ihn — ein Schauspiel für die Dekadenz-Witterer! —, wie er mondäne Puppen in Wachs modelliert und eigenhändig bekleidet, indem er mit der Nadel ihre Seidenhüllen, ihre Röckchen und Rüschchen schneidert. Jedenfalls lässt sich nicht leugnen, dass er auf diese Weise die Kostümfrage im wahrsten Sinne von der Pike auf kennenlernte. Allein damals hatte er längst schon begonnen, seinen Körper zum gefügigen Ausdrucksmittel seines künstlerischen Triebes heranzuzüchten, und er, der die Duncan leidenschaftlich verehrte und doch gleichzeitig der empfindlichste Gourmand des Artistischen in der Kunst war, besuchte nacheinander zwei Ballettschulen, eine in Paris und eine in München. Innerlich lachte er vielleicht seine Ballettmeister aus, aber äusserlich liess er sich einstweilen ruhig von ihnen auslachen, die es wohl für einen Wahnwitz hielten, dass jemand als erwachsener Mensch eine akrobatische Kunst erlernen wollte, die von Kindesbeinen an geübt sein muss. Doch Sacharoff liess sich aufs Streckbrett dieses Körperdrills spannen, bis ihm die Tränen übers Gesicht liefen und er mit vollbewusster Absicht nacheinander jeden Muskel und jede Sehne bis zu schmerzhaftesten Krisen forciert hatte. Und als man ihm unter aufrichtiger Bewunderung die Ehre der Aufnahme ins Ballettkorps erweisen wollte, da war für ihn der Moment gekommen, Danke zu sagen. Er hatte hier nichts mehr zu suchen, ihm war die Ballettschule nur eine Gelegenheit zur systematischen Durchbildung des Körpers gewesen, mit deren Künstlichkeit er aber nun nicht in der lächerlichen Unnatur der Wadentriller stecken bleiben, die er vielmehr zur gesteigerten Natur, zur Kunst, umformen wollte. Das Ballett war ihm nichts als ein Träning, und mit den Waffen, die er sich bei ihm geholt, hat er es besser geschlagen als die Duncan mit den ihrigen.

Der jammervolle Zutasnd des heutigen Balletts besteht darin, dass es das ganze Problem der Bewegung fälscht und entstellt. Und doch entrang Sacharoff dieser Schule die Möglichkeit, das Problem am eigenen Leibe zu erleben, den Weg der Technik als einen Weg zum Können zu beschreiten. Bei seinem schrittweisen Vordringen zerlegte er sich nun die Aufgabe, und seine ersten Tänze zerfielen nur daher in Einzelbewegungen, weil er zunächst die Einzelbewegung durchgestalten wollte. Sie waren durchaus Übungsstudien, ausgeführt mit dem sehnsüchtigen Blick auf die Schönheit der Antike, und nur weil diese

Studien mit soviel Aufwand von nichtüberwundener Technik und mit soviel oft feminin anmutendem Raffinement des dekorativen Geschmacks verbunden waren, konnten sie verletzen, während ihr analytischer Charakter als steril erschien und den skeptischen Zuschauer ermüdete. Und es wirkte selbstgefällig, was in Wirklichkeit selbstlose Arbeit war, wenn sich Sacharoff sogar auf dem Podium immer wieder fragte: Was ist ein Schritt? Ein Schritt als Kunstmittel? Nicht nur mein Fuss muss von ihm wissen, sondern alle meine Glieder, er muss Bewegung sein, die auch die entspannten Teile durchfliesst, die vom Scheitel bis zur Sohle ein Ganzes bildet. Darüber jedoch zerfloss ihm wieder, im grossen betrachtet, das Ganze, und was sich rundete, rundete sich für sich und nicht als Glied einer Kette. Wohl schwebte ihm das Ganze vor, und da er es nur aus der Bewegung erzwingen wollte, musste selbst sein Komponist nicht nur aus Bewegungsmöglichkeiten heraus, sondern nach Sacharoffs speziellen Bewegungen arbeiten, damit die Töne etwas wie ein begleitendes Abbild des Tanzes seien. Und noch heute ist vielleicht der Tanz ohne Musik, die rhythmisierte Stille, der durch stumme Bewegung ausdrucksvoll belebte Raum, sein letztes Ziel.

Nun konnte er sich auch seiner Intuition, soweit er deren besass, überlassen, und er tat es vielleicht am meisten in dem „Cake Walk" nach Debussy. Das scheinbar Strukturlose dieser Musik wird in der Bewegung zu einem ganz sublimierten Rhythmus, und ein Flackern des Körpers, das besonders in dem nervösen Huschen der Hände liegt, erzeugt einen Eindruck von grotesker Niggerhaftigkeit, die aber nicht als Charakterdarstellung wirkt, sondern als eine übernächtige Vision von halb müder, halb toller Unrast. Das strebt aber, über das Impressionistische hinaus, zur Bewegung an sich, zu einem objektiven Dasein in der Form, und das „Moderne" daran darf uns nicht zu einem Missverständnis Sacharoffs führen, der nicht nach dem stimmungsvollen Gelegentlichen, sondern nach dem typischen Allgemeinen suchte, nach einem durchaus gehaltenen Stil. Neben dem Cake Walk nach Debussy steht ein Rigaudon nach Rameau. Hier leiht die Musik einer anderen Zeit nun einen stark figuralen Rhythmus her, und dies Figurale führt zu fest und zierlich geschwungenen Bewegungen, die ein Stab in der Hand unterstützt, als ganz prätentionslose Reminiszenz an die galante Vergangenheit. Wohl ist Sacharoff ein Erfühler vergangener Formen, aber er trachtet danach, diese Formen zu Form werden zu lassen und nicht zu blosser Historie. Ein schweres barockes Brokatgewand ist ihm eine

Welt für sich, in der es auf eigene Weise zu leben gilt: breit ausladende Hüftbewegungen bauschen es seitlich, und in den Armen befreit sich das Gewicht des Stoffes nur so weit, als es bald zur Steigerung, bald zur Auflösung jenes wuchtigen Ausladens nach der Seite notwendig ist. Da aber belastete Bewegungen nicht durch Wechsel wirken können, so wiederholt sie Sacharoff immer wieder, wobei er nun auch den ganzen Körper seitlich fortbewegt, und das Nachdrückliche der schweren Geste hat zur Folge, dass sie nach ihrer Vollendung gleichsam im Raume stehen bleibt und zuletzt eine architektonische Reihe von grossgebuchteten Schnörkelfiguren die ganze Breite der Bühne füllt. Eine Schubertsche Musik dagegen wird ihm zu leichtem Lauf und Sprung, der das Thema sinnfällig und mutwillig markiert. Nur darf man Sacharoffs Wesen nicht in irgendwelcher Verwandlungskunst suchen. Er bevorzugt die getragenen Tänze nach frühitalienischer Musik. Sie sind ein langsames Schreiten, ein Knien und Beten, aber dies alles will nicht mehr in Posen zerfallen, in Einzelbewegungen, sondern jedes einzelne ins Ganze leiten, aus ihm hervorgehen und zu ihm zurückkehren lassen, damit sich alles zusammenschliesst, auch Anfang und Ende, und wenn man den Anteil prüft, den das Kostüm gleichfalls als notwendiger Koeffizient daran hat, so bleibt nirgendwo mehr etwas Schmückendes, nirgendwo etwas Dekoratives, nirgendwo ein Beiwerk ausstehen, sondern es ist eine Organisation zustande gekommen, deren äussere Schönheit auf innerer Geschlossenheit beruht. Wenn wir in dem Gefühl des Ganzen, dessen seelischer Wert in einer asketischen Andacht und Heiterkeit besteht, noch Bewunderung zollen mögen, so kann sie nur diesem Körper gelten, der noch in der langsamsten Bewegung die Kraft ruhig und gleichmässig verteilt und seiner selbst, seiner Empfindung und seines Lebens im Raume jeden Moment völlig sicher ist. Als Beispiel dafür mag sein reinster und vollendetster Tanz gelten: „Florentinischer Frühling“ nach Händels „Lass mich mit Tränen“. Das ist nicht mehr Bild und Relief, sondern Ruhe im wechselvollen Spiel aller Dimensionen. Die Bewegung ist wie ein einziger stillströmender Atem der Zeit im Raume, aller Ausdrucksgehalt löste sich im rein Funktionellen des Muskelspiels auf, so dass dieses allseitig durchseelt und selbst der Blick des Auges ein Reflex des ganzen Körpers ist. Die Musik durchdringt die Tanzorganisation, sie verteilt sich in ihr und dadurch im Gewande, das sich spreitet und wieder fliesst, sie wird nicht „dirigiert“, sondern sie lebt im Rumpfe als in einem Zentrum, aus dem sie in die



DORA BRANDENBURG-POLSTER:
ALEXANDER SACHAROFF
(Tanz des barocken Bacchus)

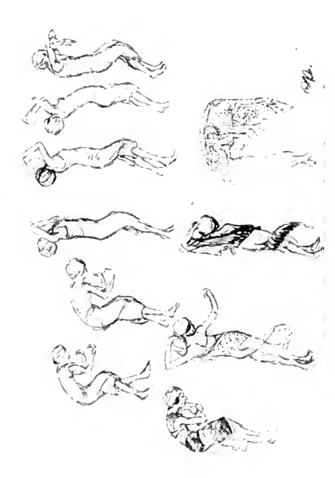
Glieder fliesst und in das sie zurückströmt, und wenn das Thema in die gehobenen Arme steigt und dem Schlusston eine liturgische Markierung gibt, so biegt sich die Hand mit einem letzten genau abgewogenen Rest von Kraft fest und leicht um. Solch feierliche Beherrschung der Maasse und des Gleichgewichts, die wir mit unserem eigenen Körper, welcher dabei eine Vorstellung unserer Seele wird, mit erleben, weckt in uns den Frieden eines gelassenen Vertrauens, das von harmonischer Schönheit ausgeht.

Gewiss, wir werden nicht immer warm vor Sacharoffs Kunst und möchten nicht ohne weiteres glauben, dass die Kühle, die wir empfinden, jene letzte Bändigung der Leidenschaften durch die Form ist, die wir als Stil bezeichnen. Wer aber nicht einfach leugnet, dass ein Wille zum Stil Wert hat — einem Klassizismus gegenüber würde man ja den Wert dieses Willens gerne leugnen —, der wird dieser Kunst nicht eine gewisse Bedeutung abstreiten können und wollen. Und wenn wir Sacharoff schon auf sein Gebiet folgen, so verlieren die Begriffe „männlich" und „weiblich" zum Teil ihre Bedeutung; sie können ja in der Kunst überhaupt sehr leicht zu zweifelhaften und irreführenden Begriffen werden, da die männlichen Naturen sehr oft „weibliche", die weiblichen aber „männliche" Kunst schaffen und das Grösste nur dem übergeschlechtlichen Reinmenschlichen und Reingöttlichen dient. Jedenfalls beruht Sacharoffs Männlichkeit in der geradezu asketischen Hingebung an seine Aufgabe. Sie beruht in der zielsicheren Besonnenheit, mit der er alle Elemente des Tanzes prüft, durchdenkt und anwendet. Seine theoretische Klugheit und sein technischer Ehrgeiz haben ihm den Rhythmus als körperliches Erlebnis nicht gestört, sondern gefördert. Er hat sich mit einem Willen, den die Reflexion nicht schwächte, sondern nur klärte, den formschaffenden Gesetzen seiner Kunst von allen Seiten genähert, er hat sie zunächst aus den Bedingungen der Bewegung allein abgeleitet und sie doch schliesslich verwirklicht, indem er sie an die Musik band, indem er sich als Tänzer durch die Musik befruchten liess wie der Liederkomponist durch das Wort, und hat doch einen Ausblick auf den „absoluten" Tanz eröffnet. Und indem er körperliche und musikalische Rhythmen vereinigte, waltete dabei insofern etwas Männliches, als die Leichtigkeit, mit der es geschieht, zugleich jenen wunderbaren kraftvollen Nachdruck enthält, welcher der männlichen Muskulatur eigen ist. Wir bewunderten bei Ruth St. Denis jene wogenden Bewegungen, die sich durch die ganzen

Arme bis in die Spitzen der Finger fortpflanzten. Wir brauchen nur dieselben Bewegungen bei Sacharoff, der sie ebenso meistert, anzusehen, um die ganz andere Welt des Ausdrucks kennenzulernen, durch die der männliche Körper den Tanz bereichern kann.

Bald freilich machten sich alte Bedenken von neuem geltend: nicht umsonst bewunderten wir ein Ganzes, welches das Einzelne verschmolz, nicht umsonst drängten sich uns immer wieder Worte wie „trachten, streben, wollen" auf, nicht umsonst ersetzten wir schliesslich den Ausdruck „Organismus" durch „Organisation". In der Tat scheint es auch für den späteren Sacharoff den Ausschlag gegeben zu haben, dass er ursprünglich von der Einzelbewegung ausgegangen war: er hat das Ganze technisch erzwungen, statt von vornherein innerlich gemusst, er reiht, kittet und nietet so verblüffend aneinander, dass nur das echteste und feinste seelische und Bewegungsgefühl die Bruch- und Klebestellen entdeckt, er weiss den Schein von Bewegung hervorzurufen, Bewegung aufs grossartigste vorzutäuschen. Das hat mich der Vergleich mit Mary Wigman gelehrt. Sacharoffs Verdienst bleibt, dass er der erste völlig bewusste Formsucher war, der jede Frage nach dem Tanz im Verhältnis zur Musik und zu den eigenen Gesetzen untersuchte, der die Bewegung architektonisch aufzubauen strebte und doch auch die ihr dienenden Elemente und ihre Stimmungsfarben, soweit sie vor allem in historischen Anknüpfungen und in Hintergrund, Kostüm, Schminke bestehen, nicht vernachlässigte, sondern mit raffinierter Geschmackskultur pflegte. Dabei konnte es am Ende leider doch nicht ausbleiben, dass sein Feminismus, der eine Zeitlang paralysiert erschien, die Oberhand gewann, dass infolgedessen jene Nebendinge schliesslich die Bewegung, statt sich ihr unterzuordnen, überwucherten und dadurch fühlbar machten, wie die Bewegung Sacharoffs, die in lebendigen Pulsschlägen nur aus einer gelegentlichen slawisch-orientalischen Andacht strömte, immer wieder durch den Intellekt zusammengeschweisst ist. Ein neuerer Kritiker, Hans Baas, nennt ihn einen kulturhistorischen Visionär, der sich nicht um des Gefühls seiner Muskeln willen bewege, sondern um so oder so auszusehen. So spräche also auch aus diesem Russen schliesslich das Virtuosentum, der Geist des Balletts, den allerdings er wirklich, und nicht zuletzt mit den Mitteln einer vollendeten Armtechnik, modernisiert hat.

Als sich Alexander Sacharoff und Clotilde von Derp miteinander vereinigten, wurde der Antrieb dazu, soweit er rein künstlerisch war, in den Doppeltänzen, zwei auf Exaktheit und Eleganz gestellten Walzern zu Chopinscher Musik, sofort verständlich: die Herbheit der Derp bekam durch Verbindung mit einem Partner mehr Süsse, ihre Träumerei durch den männlichen Gegensatz mehr Wirkung und das zugleich Eckige und Weiche ihrer Bewegungsart durch Sacharoffs überlegene intellektuelle und technische Führung mehr Sicherheit und Direktive, während dieser wiederum das Feminine seiner Kunst, wenigstens im Duo, zu verlieren und männlicher als sonst zu wirken schien. Sacharoff freilich hatte hier im übrigen nichts, die Derp dagegen sehr viel zu gewinnen und — zu verlieren. Zunächst blieb sie, wie er bei seinen bisherigen Solonummern blieb, bei den ihrigen: bei den alten selbstversunkenen, träumerisch-trotzigen Skizzen. Allein sie mochte selbst längst empfunden haben, dass sie auf einen toten Punkt geraten war, und so wurde sie sicherlich bei der Wahl dieser Partnerschaft mitbestimmt durch einen in letzter Stunde erwachten ängstlichen Trieb nach Schulung und Können, das sie nun, auf echt weibliche Weise, alles in Einem, bei dem Einen finden wollte. Sie lernte viel, sie bekam sogar einen Stich ins Akrobatische. Indessen: sie hatte ihr Blut verleugnet, und wie die raffinierter werdenden Kostüme für sie falsche Kostüme waren, so war das Sacharoffsche Können für sie ein falsches Können. Sie glich nun einer Sängerin, der einzig und allein ein einförmiger, aber seelenvoller Naturgesang beschieden war und die, um darüber hinauszugelangen, sich etwa in Koloraturen ausbilden lässt. Die weitere Entwicklung konnte ich nicht verfolgen, da das Paar im Auslande blieb. Doch die Programme verkünden, dass sie, seit Jahren, immer nur die gleichen Tänze tanzen, was auf blosses Virtuosentum schliessen lässt, wenn wir auch gern glauben wollen, es ist das feinste und kultivierteste, und dass Alexander Sacharoff wohl noch, aber Clotilde von Derp nicht mehr lebt, sondern nur noch — Clotilde Sacharoff.



DORA BRANDENBURG-POLSTER: GERTRUD LEISTIKOW

SIEBENTES KAPITEL

GERTRUD LEISTIKOW

Die Duncan stellte zum Beginn jener Entwicklung, welche wir verfolgten, ein doppeltes Programm auf, indem ihr Beispiel einerseits eine allgemeine Körperkultur als wichtigste Vorbedingung zur Tanzkunst forderte und andererseits doch bereits in eigenen Tänzen den seelenlosen Schematismus des Balletts durch ein Streben nach wahrem Gefühlsausdruck überwand. Gefühl, blosses Gefühl, wurde seither oftmals Trumpf — mochte es sich noch so kunstlos geben, wenn es sich nur ohne konventionelle Technik gab. Selbst ein für den künstlerisch Wertenden so zweifelhaftes Mittel wie die Hypnose* musste unserem Bedürfnis nach einer Tanzkunst dienen, die nicht Handwerk ist, sondern unergründlichen und mystischen Tiefen entspringt. Der sakrale Charakter des Tanzes kam wieder zu seinem Recht, sei es auch zunächst noch unter Anlehnung an Historisches und Exotisches und mit Beihilfe von Kulissenzauber. Gleichzeitig aber erkannten wir von neuem den Wert einer strengen Disziplin, die einzig den Körper zum Beherrscher des Raumes macht, und vor allem erkannten wir, dass Tanzkunst auf geformter Bewegung beruht. Und als wir fürchteten, dass es doch bei schönen Einzelversuchen bleiben würde, weil uns die Traditionen mangelten, da erlebten wir durch die Wiesenthals, dass der Walzer, in dem der Tanz als Kunst untergegangen und zu einem gesellschaftlichen Vergnügen geworden war, durch eine unerhörte Erweiterung und Nuancierung zu einem Schauspiel der Kunst wurde. Während dies jedoch ein singulärer Fall blieb, gewann der Strom der Entwicklung schon Breite, indem Erzieher auftraten, die mit der Pflege der Körper das Problem der Bewegung lebendig ergriffen, alle motorischen Möglich-

* Ich vermag nicht zu sagen, ob die „Traumtänzerin“ Madeleine nur aus dem Grunde, weil ich sie nicht sah, in diesem Buche fehlen muss.

keiten der menschlichen Glieder praktisch untersuchten und ihren Zusammenhang mit dem Geistigen, mit Musik und Rhythmus aufspürten und fruchtbar machten. Und an der vielseitigsten der in Frage stehenden pädagogischen Stätten erhob sich das Bedürfnis der dort lebenden Gemeinschaft nach Fest und Körperbewegung bis zur Idee des absoluten Tanzes, der, unabhängig von der Musik, in geformter und aufgezeichneter Bewegung besteht. Mag aber diese Theorie noch so sehr aus praktischen Versuchen hervorgehen und für die Entwicklung eine ungeheuer klärende und anspornende Bedeutung haben, so ist doch die klare Grundsätzlichkeit aller Theorien an eine beschränkte Zahl und Art von Erfahrungen gebunden. Wir müssen uns jedoch ein unbegrenztes Erfahrungsgebiet offenhalten, wir dürfen uns auch vor Widersprüchen nicht fürchten, und unsere Massstäbe haben sich stets nach dem lebendigen Schaffen zu strecken. Unsere Sehnsucht gilt weniger einem genau zu erkennenden Ziel als Werken, die alle unsere Widersprüche zugleich in sich vereinigen und lösen, die unsere brennenden Fragen nicht einzeln beantworten, sondern sie sammeln und alle zum Schweigen bringen. Selbst wenn es wahr ist, dass eine Bewegungsschrift erst den höchsten formalen Ausbau des Tanzes ermöglicht, so ist dies doch unserer Erfahrung noch unbekannt und kann bis dahin unseren Genuss nicht schmälern. Und selbst wenn eine spätere Entwicklung die Bewegung von einer bestimmten äusseren Erscheinung unabhängig macht, so ist doch vorläufig gerade die Abhängigkeit noch ein mächtiger Wirkungsfaktor. Und selbst wenn einmal die Stummheit des Tanzes eine grosse ästhetische Bedeutung gewinnt, so können und wollen wir vorerst doch einmal die vollkommenste Verschmelzung von Tanz und Musik erleben. Diese wird wohl auch später für alle Zeit fortbestehen, genau so wie die absolute Musik das Lied und die Oper nicht verdrängt hat. Und die Personalunion von produktivem und reproduktivem Tänzer, soviel Beschränkungen sie auferlegen mag, sichert dem Tanze doch eine Wirkungsintensität, wie sie z. B. auch die Lyrik und Epik vielleicht nur so lange hatten, als Dichter und fahrende Sänger eines waren. Und kein frühreifer ästhetischer Purismus soll uns Tanz und Pantomime, lyrische und dramatische Bestandteile reinlich scheiden, bevor wir ihre fruchtbare Vereinigung mächtig erlebt haben und bevor sich auf natürliche Weise die Wege trennen. Der Schauplatz des Tanzes ist die Bühne, deren Elemente er alle läutern und reorganisieren kann. Und vielleicht bildet sich auf ihr nicht gesondert eine Tanzkunst aus,

sondern ein Komplex von Bewegungskünsten, an denen Musik, Dichtung und bildende Kunst ihren dienenden oder geschwisterlichen Anteil haben.

Der Solotanz leidet an grossen Hemmungen: an wirtschaftlichen, indem die Existenzbedingungen des Berufes viel zu schlecht und unsicher sind, an solchen künstlerischen, die mit den wirtschaftlichen zusammenhängen, indem seine Vertreter doch, wenn sie etwas leisten wollen, viele Jahre durchhalten müssen, denn sie können, wenigstens solange sie Interpreten ihrer eigenen Schöpfungen sind, wie alle anderen Künstler erst im Stadium einer vorgeschrittenen menschlichen Reife etwas Befriedigendes schaffen, und an rein künstlerischen, indem sich, bei dem Mangel eines ausreichenden handwerklichen Herkommens und der formalen und technischen Begriffe, jeder für sich schlecht und recht ein Können suchen und erobern muss — lauter Fragen, über deren Inhalt und Tragweite sich nicht einmal die Tänzer selber, geschweige denn Publikum und Kritik, genügend Rechenschaft abzulegen wissen. So hätte sich der moderne Solotanz in Pionierarbeit, im Pfadfinden, in Anregungen und schönen Einzelheiten erschöpft, wenn seine zerstreuten Züge sich nicht in einer Persönlichkeit gesammelt hätten, in einer Persönlichkeit, die zudem in Grund und Wurzel der gesamten modernen Tanzkunst hinab- und zu ihrem vorläufigen Gipfel hinaufführte.

Wir verstanden, nachdem wir uns in der Einleitung der Sprache Nietzsches erinnert hatten, inwiefern Tanz und Tragödie untrennbar zusammengehören, Tragödin und Tänzerin Eines sind. Gertrud Leistikow ist — um uns hier nochmals jener Sprache zu bedienen — ein dionysischer, satyrhafter Mensch, vom Geist der Musik und ihrem alle Schranken des Subjektiven niederreissenden Rausche besessen, eine mystisch Selbstvergessene, ein Naturwesen und eine Weisheitsverkünderin aus dem Herzen der Natur heraus, in dieser Eigenschaft gleichgültig gegen alle Zivilisation und Kultur, von der Nähe des dithyrambischen Gottes entzückt, seine Leiden mitleidend, eine von der höheren Gemeinsamkeit trunkene Schwärmerin, die deshalb tanzt, weil sie das Gehen und Sprechen verlernt und unter der Allgewalt der Natur die Symbolik des ganzen rhythmisch bewegten Leibes aus sich erlöst. Aber sie ist auch eine schmerzvoll Erkennende, die so tief in das Wesen der Dinge sah, dass es sie ekelt zu handeln, und die abseits von Zivilisation, Kultur und ihren Forderungen zur Tat untergehen müsste, wenn ihr nicht durch die apollinische Traumeinwirkung der Kunst ihr Jauchzen

und Leiden zum Gleichnis würde, darin das Entsetzliche sich künstlerisch bändigt zum Erhabenen und das Absurde sich künstlerisch entlädt zum Komischen.

Verweilen wir zunächst bei dem rein Dionysischen in Gertrud Leistikow, betrachten wir sie in dem Stadium, wo der Mensch nicht mehr Künstler ist, sondern Kunstwerk der Natur, die aus ihm redet, die ihn gestaltet, ihn, dieses herrlichste Material. Nietzsche sagt hier von dem dionysischen Menschen, dass er nicht mehr Künstler ist, weil ihm bei den Griechen — und von ihnen handelt er ja — das Apollinische dem Dionysischen vorausgegangen, das Apollinische vom Dionysischen dann verdrängt und schliesslich zur Versöhnung und Vereinigung von ihm neu gefunden zu sein scheint. Wir aber wollen besser sagen: Gertrud Leistikow ist als rein dionysischer Mensch noch nicht Künstler, sondern nur erst ein Medium, eine Inspirierte, d. h. eine Improvisatorin. Und auf diesem Punkt des Weges vom dionysischen Pol zu seinem apollinischen Gegenpol bleibt nach Nietzsche der Tänzer stehen. Nehmen wir nun an, Nietzsches ästhetischer Mythos sei an dieser Stelle eine richtige reproduktive Deutung der Vergangenheit, obwohl er in manchem anderen vielmehr eine wahre produktive Deutung der Zukunft ist, nehmen wir an — und es ist immerhin erlaubt —, der antike Tänzer sei ein rein dionysischer Tänzer geblieben, so sehen wir sofort, wohin und wie dagegen Gertrud Leistikow weiterschreitet, wie sie Künstlerin wird. Während der dionysische Mensch des Altertums nach dem Rausch, in welchem er selber Gott und Kunstwerk sich dünkte, das apollinische Bild vielleicht wirklich nur in Form von olympischen Göttern und mythischen Wortdramen aus sich gebar, wird Gertrud Leistikow sich selber zum apollinisch geschauten und gestalteten Gott und ihr eigener Leib, dies Kunstwerk der Natur, nun auch zum Kunstwerk ihres eigenen bewussten und schaffenden Willens.

Der Genius der Menschheit und Menschheitsgeschichte hat es im Altertum erlebt, wie der Mensch als Tänzer ungeduldig danach drängte, tragischer Dichter zu werden; heute aber lässt dieser Genius dem Tänzer Zeit, Tänzer zu bleiben und als solcher Künstler zu sein, er drängt in ihm gleichsam den langen Prozess vom Dionysischen zum Apollinischen zusammen, lässt den Geist der Musik in ihm schon Gestalt werden, entdeckt die wunderbare Fähigkeit des menschlichen Körpers, den Geist der Musik und den Geist der Plastik miteinander zu vermählen und daraus ein Neues zu gewinnen, nämlich die Be-



DORA BRANDENBURG-POLSTER: GERTRUD LEISTIKOW

wegung, die sich zeitlich und räumlich gestalten lässt und ebenso dionysisch wie apollinisch ist. In uns lebt ja die ganze vergangene Menschheitsgeschichte als ein uns selbst unübersehbares Erbe, und wenn sich ein Stück von ihr zu wiederholen scheint, so schliesst sich nur ein Kontakt, in blitzartig schnellem Strom wird uns zugetragen, was Jahrhunderte erzeugten, aber es wird von uns vielleicht ganz neu gedeutet, ganz anders verwandt, nach einer neuen Richtung orientiert und weitergegeben. Der Tanz möchte heute zu einer selbständigen Kunst werden, und er wird es vor allem in Gertrud Leistikow. Aber gleich wie der vollkommenste, in sich abgeschlossenste Mensch doch noch unverbrauchtes Material enthält, das die Menschheit noch zur Struktur von Nachkommen, ja von zahllosen Geschlechterreihen erst aufarbeitet, so ist die Kunst Gertrud Leistikows reiner, eigengesetzlicher Tanz und enthält doch, trotz allem Gesagten, Protoplasma zu Tragödien. Nur so ist das Dramatische ihrer Tänze zu verstehen.

Die Natur der Leistikow muss sich aus den Elementen zusammensetzen, die in der Menschheit die ersten Tänze erzeugten, und ihr Werdegang eine abgekürzte Zusammenfassung der Geschichte des Tanzes sein. So wie der Urmensch muss sie in völliger hilfloser Einsamkeit die Wut des Alls über sich gefühlt haben, von Gott und Schicksal, Tod und Verhängnis, von der Brutalität des Seins geknebelt und geknechtet. Ihr Gehirn erkannte keinen Zusammenhang, keine Güte, keine weise Weltordnung, und doch rang zwischen ihrer demütigen Unterwürfigkeit unter die stärkeren Mächte und ihrer wild verzweifelten Auflehnung gegen sie ein ungeheures Bedürfnis nach harmonischem Ausgleich. So, aus der tiefsten Tragik des Seins, entstand der Tanz, der erste Tanz des Menschen und auch derjenige Gertrud Leistikows. Kein Mittel war ihr verliehen als ihr Körper, und keine andere befreiende Aktion blieb ihrem gelahmten Willen übrig als die Bewegungen dieses Körpers. Der Urgrund der Tragödie — er eben ist der Urgrund ihres Tanzes, und in einem solchen Sinne, aber nur in solchem, ist ihr Tanz Mimik. Der schmerzvolle Gegensatz zwischen dem Persönlichen und dem Überpersönlichen setzt ihren Körper in Aktion, dessen rhythmisches Handeln eine Darstellung eben dieses Gegensatzes ist. Solche körperliche Mimik hat nichts mit jener Art der Pantomime zu tun, die einen Gedanken von aussen in den Tanz hereinträgt und ihn illustrieren will. Gertrud Leistikow tanzt eine „Gottesanbeterin". In ein langes, weisses Gewand gehüllt, das ein Strick vom Kopf bis zu den Füssen

wie mit einzelnen Ringen umschliesst, kniet sie in Seitenansicht vor einem nischenartigen, weissen Hintergrunde, den Rumpf mit monotoner Inbrunst immer wieder vorwärts- und rückwärtsgeworfen in einer Bewegung, die sich durch einen gebäumten Ruck bricht und gliedert. Die Gestalt steht auf aus der knienden Stellung, ohne sich zu stützen, als habe das Gebet den Körper gehoben, die umschnürten Füsse hemmen jede Bewegung in die Breite, so dass die Gestalt mit ausgereckten Armen nur aufwärts wachsen kann, was mit einer solchen räumlichen Kraft geschieht, dass ihre Handflächen ihr ganzes Wesen der Gottheit darbringen. Dann kreisen und kreuzen ihre Arme übereinander in einem Tanz der Inbrunst, der wie das Beten und Flehen der ganzen Menschheit ist. Aber in dem höchsten Moment ekstatischer Hingabe, wo sie im Rausch der Verzückung der Gottheit nicht nur nahegekommen, sondern gleichgeworden ist, wird sie, bei jäh verlöschendem Licht, zu Boden geworfen. Doch noch ihre Zerknirschung ist Dank, und am Ende sinkt sie in die Litanei der knienden Anfangsstellung zurück. Gertrud Leistikow tanzt einen „Totentanz", in schwarzem Gewand auf schwarzem Grunde. Der violette Scheinwerfer wird vom Perlenschmuck des Haares kalt reflektiert, er lässt den Kopf der Tänzerin mit seinen weitaufgerissenen Augen medusenhaft über dem Purpurfetzen stehen, der würgend ihren Hals umschlingt. Dies krasse Rot trennt den Kopf vom Rumpfe, so dass er in der Luft zu baumeln scheint, aber das kleine Tuch dient, ewig sich wandelnd, den Bewegungen des Tanzes: bald tropft und fliesst es wie Blut, bald zuckt und flattert es wie Blitze, bald breitet es einen Krönungsmantel um die Schultern, bald zieht es wieder eine Schlinge um die Gurgel. Und die Sprache der Glieder kündet ebensosehr Todesangst wie Todeswollust, Lebensgier wechselt mit der Unentrinnbarkeit des Sterbens und diese mit dem Rausch der Gestorbenen, einem Rausche der Selbstvergessenheit und des Aufgehens in den Elementen, aus dem doch spukhaft der Schatten des Gewesenen aufzuckt und mit kralligen Fingern an den schwarzen Vorhangen der ewigen Nacht vorüberhuscht. Sie tanzt einen „Furientanz". Tiefes Grau verhüllt sie, aus dem die wogenden Arme herauswühlen wie aus Schleiern des Verhängnisses, sie lässt sie vor sich herflattern im Lauf nach rechts, im Lauf nach links, aber sie bleibt gefangen in ihren eigenen flatternden Netzen.

Man missverstehe diese kleinen Schilderungen nicht, sie können nur sehr vorsichtig als Andeutungen betrachtet werden und dürfen nicht



DORA BRANDENBURG-POLSTER: GERTRUD LEISTIKOW

XIX

irreführen. Gertrud Leistikow ist keine „Stimmungstänzerin“, der Wert ihrer Kunst beruht lediglich auf der Bewegung ihres Körpers im Raume, das Licht dient bei ihr nur dazu, dieses Leben im Raume zu klären, und Kostüm und Schleier, es gesteigert in die Erscheinung treten zu lassen. Sie tanzt ihr eigenes Erleben, und da sie dies mit rein körperlichen Rhythmen tut, die keine Analyse, sondern nur eigene Anschauung gegenwärtig machen kann, muss ich auf indirekte Weise, vom seelischen Gehalt ausgehend, die Art ihrer Kunst darstellen, die entweder nur scheinbar oder aber im allertiefsten Sinne „poetisch“ ist. Sie tanzt ihr eigenes Erleben; da dieses jedoch in den tragischen Gründen alles Menschlichen wurzelt, so sind die Resultate eigentlich doch unpersönlich, sie sind typisch und allgemeingültig, Symbole und Masken. Wenn die elementaren Gegensätze des Lebens dramatisch ausgetragen werden sollen, so entstehen die Masken als sinnfälligste Verkörperungen des Geschehens. Die Woge des menschlichen Lebens bricht sich an den übermenschlichen Mächten in einem Spiel der unterschiedlichsten Wellenformen, und dieses Spiel der Typen, dieses mannigfache Verhältnis des Sinnlichen zum Übersinnlichen, ist der Gegenstand der Leistikowschen Tänze und zugleich das Geheimnis der grossen Verwandlungsfähigkeit dieser Tänzerin.

Wir sahen, wie ihr Tanz aus stärksten tragischen Gegensätzen hervorging und wie sich in seiner Auseinandersetzung mit dem Übersinnlichen sein religiöser Charakter offenbarte. Wenn er aber nicht nur den gleichen Ursprung wie die Tragödie haben soll, sondern auch ein gleiches Wirkungsziel, so muss zu den geschilderten Momenten noch ein letztes, höchstes und entscheidendes hinzutreten: nämlich ein *sittliches*. Und in der Tat haben wir hier den Hauptwert von Gertrud Leistikows Kunst zu suchen, die in jeder Hinsicht von menschlicher Reife und Charaktergrösse zeugt. Bei der Art und Weise, wie sich ihre Kraft und Menschenwürde inmitten der Zwiespälte und Verhängnisse behauptet, fällt zunächst eines auf: ihr tragischer *Humor*. Nicht nur, dass sie in einem bald torkelnden, bald wirbelnden „Bacchanal“ Schmerzen und Freuden gemischt zu einer Befreiung des Rausches steigert — sie weiss auch die Dämonen ihres Inneren mit souveräner Überlegenheit zu drastischen und grotesken Masken zu formen, wobei sie sich auch der vorgebundenen Gesichtsmaske bedient, zum Tanz des „Haremswächters“ und des „Fauns“, in denen die feindlichen Mächte zum geilen Bangemacher und täppischen Kobold werden. Und noch

viel höhere Siege erkämpft sie im Tanze, die Siege tragischer Weltüberwindung, zu denen sie die grösste menschliche Kraft befähigt: der Heroismus. Aus der Schilderung der „Gottesanbeterin" ging das wohl schon hervor. Wenn wir, die Gottheit bezwingend, ihr gleich werden, so kann sie uns wohl noch vernichten, aber sie zerstört nur unsere menschliche Form und drückt auf unsere zertrümmerte Stirn das Zeichen des Sieges. Es dünkt mich, als ob Gertrud Leistikow im Leben opferhlass wie hinter den Gitterstäben eines Käfigs kauerte. Aber auf der Bühne befreit sich ihr gehemmtes Wesen in zahlreichen Gestalten, in jedem Tanze ist sie eine andere, und hinter ihren demütigen Niederlagen und ekstatisch-heroischen Siegen glänzt als kostbarstes Gut ihre reine Freude. Ja, sie hat Tänze, in denen sie alles erreichte, was ihr das Leben versagte: eine restlose Überwindung der Erdenschwere, einen spielenden Jubel, Freiheit und Selbstbestimmung. Sie ist eine liebliche, blumenhafte Existenz geworden, ein Jüngling in kurzgeschürztem Rock, ein Mädchen in durchsichtigem Gewand, hinter dem der Schleier weht wie ein Frühlingswölkchen.

Was in allem bisher Gesagten als seelischer Wert gekennzeichnet wurde, erhält doch, wie bereits angedeutet, künstlerisch nur seine Realisierung durch die absolut gekonnte Form. Das Wort „Können" ist bei Anwendung auf die Kunst zwar ein zweischneidiges Schwert. Den Dilettanten oder unvollkommenen Künstler kann man nicht anders blossstellen als dadurch, dass man nachweist, was er alles nicht kann, aber auch bei dem vollkommensten Künstler ist es oft leichter, zu sagen, was er nicht kann, als wirklich zu beweisen, was er kann. Es war früher durchaus möglich, kurz darzulegen, was Ruth St. Denis und Sacharoff können und Gertrud Leistikow nicht konnte, während es sich durch „logische Beweise" nicht darlegen lässt, was Gertrud Leistikow immer schon konnte und jene nicht. Es gibt keine Form ohne Können, aber Können und Form deckt sich nicht. Was wäre z. B. damit gesagt, wenn ein hervorragender Gymnastiklehrer nachweisen würde, dass Grete Wiesenthal „nichts kann"? Ist Raffael ein grösserer Künstler als Giotto, weil er perspektivischer zeichnete und in der Farbe mehr Valeurs gab als jener? Warum treffen wir auf primitiver Stufe vollkommene Kunstwerke? Warum gibt es Zeichnungen von Buschmännern, die künstlerisch höher stehen als viele von Adolf Menzel? Und dennoch dürfen wir, wenn wir den Grad der Technik als unmassgebend für den Grad der Kunst erkennen, die Entwicklung



DORA BRANDENBURG-POLSTER: GERTRUD LEISTIKOW

XX

der künstlerischen Technik nicht negieren. Denn sie ermöglicht es, immer neue Aufgaben der Form zu lösen, aber der künstlerische Wert wird doch dadurch entschieden, dass die Lösung da ist, die Form erfüllt ist, einerlei, mit wieviel Technik und mit welcher. A. Halm sagt von Beethoven: „Seine Sprache ist unberechenbar ..., seine thematischen Sätze oft unausgebildet, provisorisch skizziert, der Ausdruck aber schlagend und treffend; sein Tun dagegen von höchster Ordnung, sein Dienst an der Form, das ist an seiner eigentlichsten Aufgabe, verlässlich, treu, und von einem prachtvoll klaren und reifen Denken geleitet. Dies sein Tun ist im wesentlichen klassisch, sein Sprechen dagegen ist es durchaus nicht immer ... Wir schätzen, und mit Recht, Tonwerke als gute Sonaten, die an musikalischen Schwächen Erhebliches aufweisen. Wir messen nicht so sehr den Einzelwert der Einzelstelle, wir fühlen vielmehr ein Ganzes als lebensfähig, wenn uns der Eindruck einer Sonate überzeugt." Hier ist das entscheidende Wort gesprochen, das, in sinngemässer Anwendung, auch auf die Anfänge Gertrud Leistikows passte. Die Sprache ihrer Bewegungen mochte noch an den Mängeln leiden, die das Fehlen der Tradition und die persönliche Begrenztheit des einzelnen, zumal wenn er diese Sprache erst als Erwachsener lernt, mit sich bringt. Aber sie war stets voll von überzeugendem Ausdruck und sie erhob sich zu einem vollendeten Tun, indem sie das unsichtbar über ihr schwebende Gesetz der Form restlos erfüllt und alles, was als Mittel und Technik vielleicht zu überholen war, doch zu einem Ganzen von lückenloser Dichtigkeit rundet. Sie unterschlägt kein musikalisches Motiv, jedes wird zu einem sichtbar dargestellten Teil ihres klugen und reifen formenden Willens. Was der stumme Tanz vielleicht wirklich erst durch ein Schreibsystem erreichen kann, das erreicht der ihrige schon durch die Musik: nämlich das Nacheinander als ein Gleichzeitiges zu behandeln, es zu einer geschlossenen Architektur auszubauen. Und wir können, obwohl der Wert dieser Tänze in ihrem Ganzen besteht, doch nur wieder zur Veranschaulichung auf einzelnes hinweisen, selbst auf ihr Können, selbst darauf, wie sie schon zu Anfang Schwung und Gegenschwung, Aktion und Reaktion, Wirbel und Hemmung und bei Verlegung des Schwerpunktes die unmerkliche Wiederherstellung des Gleichgewichts beherrschte. Und man muss gesehen haben, wie am Anfang ihres Charitentanzes im Vorwärtsstürmen die Kraft plötzlich in die gehobenen Arme stürzt, von denen sie dann durch eine doppelte Kurbelbewegung

multipliziert wird, und wie später der Hinundherschwung des Körpers in den gereckten Armen ausschwingt bis in die Verästelung der Finger, welche die sich verjüngende Figur der Melodie mitmachen, wie sie Bewegungen, die sie von sich warf, langsam wieder zurückholt, wie die Schnittlinien der Arme, die den Rumpf überkreuzen, eine unerschöpfliche Zeichensprache in den Raum schreiben, wie ihre Schritte einmal die Noten mit Sextolen kontrapunktieren. Und was für lebendige Wesen z. B. ihre Hände sind, sieht man am besten im Faunstanz, wo sie ein täppisches Eigenleben führen. Und nie erstarrt ihr klar disponierender Wille im Formalismus. So vermeidet sie, um nur einen Fall zu erwähnen, am Schluss der „Gottesanbeterin" die naheliegende Gefahr, die kniende Anfangsstellung nochmals in Profilansicht, etwa nach der anderen Seite, zu wiederholen. Obwohl diese Ansicht die wirkungsvollere ist, vertraut sie instinktiv darauf, dass der Zuschauer sie noch genügend klar als Erinnerungsbild besitzt, um sie assoziativ wiederherzustellen, und so wendet die Tänzerin am Schlusse in Vorderansicht dem Zuschauerraum das starr beseelte, bleiche Gesicht zu. Diese ganze Kunst ist neu und eigenartig, von jedem Historizismus frei, und doch nicht ohne Traditionen. Alle unsere Vorstellungen von Tanz, soweit sie noch lebendig und nicht Nachahmungen sind, leben in ihr auf, selbst die gesellschaftliche Tanzfreude, gelegentlich sogar die koketten Beinkaprizen des Rokoko oder der derbe Unfug der Niggertänze, aber rein als Motive verarbeitet und vergeistigt, so wie etwa volkstümliche Elemente bei Hugo Wolf.

Inzwischen stellt sie auch einen technischen Höhepunkt des modernen Tanzes dar, so dass noch mehr als die absolute Einheit, die ihre Bewegung mit der Musik bildet, zu bewundern ist, wie diese Bewegung, aus den Muskelzentralen des Rumpfes bis in den verästelten Bewegungszierat der Finger strömend, den Wettkampf mit dem beispiellosen Formenreichtum der musikalischen Vorlagen siegreich aufnimmt. Man möchte auch dies wieder mit Einzelheiten belegen, wenn solche nicht alle unlösbare und unteilbare Seiten wären einer Kraft, deren Fluss und Stauung, Bäumung und Umbruch wie von unsichtbar im Raume wirkenden Motoren und Kurbeln herzurühren scheinen, und wenn nicht alle diese technischen Einzelheiten nur den einen Zweck hätten, ein metaphysisches Formganze zu erarbeiten, das aus ihr gleichsam heraustritt, so dass man wiederum doch meint, es aufschreiben zu müssen und zu können, damit es, gemäss seinem innerlichsten Ver-

mögen, unabhängig von der Persönlichkeit weiterlebte. Denn die Reize der Persönlichkeit zusamt der Maske und dem Kostüm sind von der Form absorhiert. Daher hat freilich Gertrud Leistikow nicht den bequemen Erfolg solcher Tänzerinnen, deren hübsches Frätzchen neben oder vor dem Tanze hertanzt.

Alle diese Tänze: ihre „Gottesanbeterin" (Musik der Tempelszene aus „Aida"), ihre „Furie", ihr „Haremswächter", ihr „Faun", ihr „Vogel als Prophet", ihre „Rhapsodie" (Brahms, Nr. 2), ihr „Valse triste" (Sibelius), es sind apollinische Tanzgleichnisse, geboren aus dem Geiste des Dionysos und seiner satyrhaften Musik, Träume und Visionen, aus dem Rausche hervorgegangen und den Geist der Natur mystisch deutend, und nichts von dem, was man Pantomime nennt, keine mimischen Illustrationen, keine dem Ursprung nach apollinischen Gebilde, keine Schilderungen und Charakterstücke. Auf Zeichnungen sieht man die Künstlerin nackt dargestellt, ohne dass die Bewegung durch das Fehlen des Kostüms und der Maske ihren dionysisch-tragischen Ausdruck verlöre. Deshalb möchte ich, dass man die Künstlerin auch nackt tanzen sähe, obwohl ich weiss, welchen Anteil an solchen Tänzen die Kostüme haben, in denen sich die körperlichen Wirkungen wie in einem Echo vervielfältigen. Wir haben zur Nacktheit ein teils unkultiviert-triebhaftes, teils platonisch-klassizistisches Verhältnis. Nur die vollendete Kunst könnte sie uns in ihrer ganzen sittlichen und schönheitlichen Bedeutung zurückerobern, nicht die forcierten Versuche der Schwärmer und Fanatiker. Einem Körper, wie demjenigen Gertrud Leistikows, der ganz sehnige Schlankheit und ohne die kleinste Spur überflüssiger Masse ist, muss die edle Übung des Ausdruckes eine Physiognomik verlieben haben, wie wir sie sonst nur an Köpfen bewundern können, an den Köpfen von Denkern und Geisteshelden. Und wie überwältigend müsste ein solcher Körper, dessen tausendfaches Muskelspiel jeden Knick und Einschnitt der Gelenke überbrückt, jene in einem Werk über den Tanz geäusserte Ansicht widerlegen, der nackte Mensch wirke im Tanze wie eine Gliederpuppe, an der Arme und Beine herumzappeln. Ich bin mir klar darüber, dass ich mich mit meinem Wunsche nicht auf das öfter als schön vorgeheuchelte Gebiet einer neutralen Geschlechtslosigkeit begebe. Aber keine Frau ist vor Begehrlichkeiten geschützt, und vielleicht am wenigsten, je mehr sie sich in Hüllen versteckt. Selbst wenn der nackte Körper einer grossen Künstlerin die Sinnlichkeit bei manchem mächtiger und elementarer wecken würde,

als irgendein bekleideter, so geschähe dies frei vom rein Sexuellen und sicherlich weniger dumpf. Und sollte die Tanzkunst nicht gerade aus unseren mächtigsten Trieben ihre mächtigsten Vorteile ziehen? Unsere Sinnlichkeit ist ihr nichts anderes als dem Tragödiendichter Furcht und Grauen des Publikums, nämlich das Triebleben nur als Stoff, der, je stärker er ist, durch die Kunst um so mehr zur läuternden Flamme und so vergeistigt und über sich selbst hinausgehoben wird.

Das grosse Missverständnis der Leistikowschen Kunst, welches, um darauf zurückzukommen, einige Male die Bezeichnung „Pantomime" auf Lippen und in Federn drängte, leitet bei ernsthaften Beurteilern seine Entstehung und seine Begreiflichkeit höchstens aus dem Umstande her, dass die Tänzerin öfter gezwungen ist, solche Werke auch im Konzertsaal zu zeigen, die der Resonanz des Theaters bedürfen. Im Grunde ist beides, Theater und Konzertsaal, für die Tanzkunst ein gleich schlimmer Notbehelf, und sie verlangt einen Raum, in dem, unter anderem, die räumliche Wahrheit des Konzertsaals wie des Theaters lebt, in dem alle Tänze, von den monumentalen bis zu den intimen, zur Geltung kommen, in dem jedoch weder rein musikalische Vorträge noch Kulissenstücke, wohl aber Tragödien mit und ohne Musik möglich sind. Immerhin sind die neueren Programme Gertrud Leistikows im Konzertsaal so wirksam, wie dort Tänze überhaupt nur irgend sein können; namentlich tanzt die grosse Tanztragödin in ihren Walzern und Mazurken nach Chopin die reinste, lyrischste Kammerkunst.

Ja, auf dem Weg zur Vollendung, zur letzten Vollkommenheit, blieb ihr nichts anderes übrig als die äussersten Möglichkeiten des Solistentums zu finden und zu verwirklichen. In ihren früheren Tänzen wie „Furie" und „Gottesanbeterin" war ein starker Ruf nach Gemeinschaft, nach tragischem Theater, nach der Gruppe, aber dieser Ruf verhallte, nicht einmal eines unserer Opernhäuser sicherte sich diese Künstlerin, die ihnen ein neues Leben gebracht und erweckt haben würde. So ward sich diese Einsame, der es nie genug gewesen wäre, nur Möglichkeiten und Anregungen, sei es auch die grössten, zu geben, weil sie viel zu rein und ausschliesslich Künstlerin ist, mehr und mehr selber genug, und ihr Weg ist schon an der Wahl der Musik erkennbar: er führte etwa von Gluck und Verdi zu Chopin und Schumann, vom Klassizismus zu den einsamsten Höhen der Romantik, auf denen immer ein vergeblicher Ruf nach Volk, Kult, Kirche zu einer unendlichen, allumfangenden, geheimnisschweren, wehen und süssen Vereinzelung



DORA BRANDENBURG-POLSTER:
GERTRUD LEISTIKOW

wird. Die „Gottesanbeterin", bis in die neuesten Programme der Tänzerin als bedeutendster Markstein ihres Beginns mit Recht üb riggeblieben, zeigt grosse Massen in scharf abgesetzter Gliederun g, daneben steht heute etwa der Chopinwalzer op. 64, Nr. 2, mit seiner ganz gelösten Form: Man weiss nicht mehr, was rechts und links ist, der „Weg" ist wesenlos geworden, die Rhythmik zur äussersten Dynamik, der Körper weht unter der Musik, ihren feinsten Schattierungen nachgebend, wie unter einem Wind, die Finger flattern gleich durchsichtigen Blüten, die räumlich kleinste Geste kann voll Nachdruck schwellen, als wüchse die Wirkung im umgekehrten Verhältnis zur Ursache, alle Formen sind „aufgehoben" — das Wort in seinem doppelten Sinne verstanden —, die Einschnitte hundertfach überbaut und überbrückt von Bewegungen, zart und fest wie Fäden eines Spinngewebes, und indem der perlende Lauf sich staut, strebt und sprüht er mit dem asymmetrischen Ganzen in blumigster Verjüngung nach oben. Oder man sehe ihr Schubertsches „Moment musical": man kann dann über die gelungensten Versuche anderer Tänzerinnen, diese gleiche Musik zu tanzen, nur noch lächeln. Und zu einem so überraschenden, eigenartigen und erfindungsreichen Jubel hat sich ihre freudige Note noch nie erhoben wie in der Beethovenschen „Eccossaise". Ich habe während des Krieges in den „Münchener Kammerspielen" mit ihr, Jutta von Collande und Laura Oesterreich einen denkwürdigen Tanzabend veranstaltet, der sich der um sich greifenden massstablosen Verfallsunkunst entgegenstellen sollte, und hier fand in „Tod und Mädchen" Gertrud Leistikows Grösse ein einziges Mal eine würdige Partnerin, allerdings die Partnerschaft durch die ergriffene und ergreifende Eigenheit eines reinen Mediums, als welches Laura Oesterreich das Mädchen verkörperte, kaum noch Verkörperung zu nennen; ein silbriger Hintergrund tauchte aus Schumannschen Klängen flimmernd in die Dämmerung der Bühne, die für kurze Augenblicke zu dem neuen Theater wurde, und auf ihm tanzte der Tod mit seinem Opfer, Schwarz mit Violett. Dieser Totentanz bestand ausserdem noch aus zwei weiteren Tänzen der Leistikow, „Grüner Teufel" und „Vogel und Alraune", und das Ganze war, ausser einem gewaltigen Gedicht von Hans W. Fischer („Das Habichtslied" in dem Buche „Das Schwert"), die einzige reife künstlerische Frucht des Krieges, die ich kenne, von allen nur zeitlichen Nöten befreiter, reinster Ausdruck der in die Enge getriebenen Kreatur, die mitten in ihrer Daseinslust vom grossen Welken und Hinsterben erfasst wird: und

während gar die diabolischen Zerstörungsmächte als „Grüner Teufel" so objektiviert sind, dass auch sie eine Unschuld und einen notwendigen Humor erhalten — ein Flackern und Huschen der Hände in der Nähe des Gesichts; Hochsprünge mit spreizbeiniger Ankunft; aus dem Flakkern herauswachsende, immer grössere Ausladung der Armbewegung —, ist der unter den Alraunen sterbende Vogel ein Letztes jener mit „Faun", „Schmetterling" und „Vogel als Prophet" begonnenen mystisch in sich selbst versunkenen Naturpoesie, in sich selige, herumflatternde, kreaturhafte Seinsfreude, der Tod fällt wie ein Reif von Angst und Schwäche darauf, ein Taumeln und Zittern, aus dem ein flüchtendes Fliegen, dann — gegen den Takt der Musik — ein jetzt andersartiges, unheimliches Flattern wird, ein Rückwärtssinken in die Kniekehlen und, wie ein Bruch des Handgelenkes, ein lebloses Erschlaffen. Diese letzte erschütternde Geste ist ganz verwandt mit einer zum Lachen reizenden des Faunstanzes — Lust und Tod führen gleicherweise zur Erde zurück.

Da wir uns von verschiedenen Seiten unserer Betrachtung immer wieder der Tragödie genähert haben, so stellen wir eine Frage, die vielleicht so noch niemals gestellt wurde. Sollte nicht der ganze Niedergang unserer Tragödiendichtung einzig von dem Niedergang unserer Körperkultur herrühren, da der Tragödiendichter die menschlichen Konflikte mit Hilfe des menschlichen Körpers im Raume austrägt? Hier würde vielleicht für Gertrud Leistikow eine Aufgabe liegen, wenn sie auch s p r e c h e n d die grosse Tragödin sein kann, die sie t a n z e n d ist. Ihr Gesicht, dessen scharfer und grosser Schnitt, fern von allen landläufigen Schönheitsbegriffen, genau wie ihr Körper der höchsten Schönheit des Ausdrucks dient, könnte, als Teil dieses Körpers und mit ihm zusammen, einem Werke dienen, das nicht sie allein schaffen kann, das aber doch nur ihr seine Wirklichkeit verdanken würde.

Freilich möchte man das s e l b s t ä n d i g e Schaffen Gertrud Leistikows nicht eingeschränkt sehen, am wenigsten durch etwas, das nur blosse Hoffnung und Möglichkeit ist. Gertrud Leistikow muss h e u t e wirken. Aber wie unsere ganze Tanzkunst irrt sie heimatlos von Stätte zu Stätte. Der Konzertsaal ist als Tanzraum ein schlechter Notbehelf, die Theater sind meistens nicht zu haben, ausserdem kann man von ihren Parterres oft die Füsse der Bühnengestalten nicht immer sehen, und die paar amphitheatralischen Häuser sind wohl die einzig geeigneten, aber sie öffnen sich meist nicht der Tanzkunst, und selbst dann nicht, oder nur ganz gelegentlich, wenn sie, wie die zwei in München, den gröss-

ten Teil des Jahres unbenutzt bleiben. So ist eine Gertrud Leistikow auf die wenigen Stadttheaterdirektoren angewiesen, die sie für eine Matinee, und auf die gleichfalls nicht zu zahlreichen Vereine, die sie für einen Abend engagieren. Die Honorare aber decken nicht einmal die Kosten der Kostüme und der Reisen, geschweige denn die grossen Verluste, die bei den notwendigen, auf eigenes Risiko getroffenen Veranstaltungen entstehen. Und überall müssen für die Musikbegleitung Kräfte gewählt werden, wie sie sich gerade bieten. Man kann die grösste lebende Tänzerin sein und doch nach unsagbaren Opfern in die Gefahr kommen, an der weiteren Ausübung seiner Kunst gehindert, d. h. geistig gemordet zu werden. Unsere Tageszeitungen hätscheln jeden begabten Sänger in die Höhe, und über die Premieren der dümmsten Bühnenmachwerke bringen sie telegraphische Berichte und spaltenlange Feuilletonartikel. Aber ihrer Verpflichtung einem Genie gegenüber, wie es Gertrud Leistikow ist, kommen höchstens ein paar Provinzblätter mit gebührender Ausführlichkeit nach, während die grossen Zeitungen der Kunststädte die Tanzkunst mit ein paar Zeilen abtun, in einer untergeordneten Rubrik, die fast so traurig ist wie jener „Neues vom Büchermarkt" oder ähnlich überschriebene Gottesacker, auf dem sie die Werke unserer Dichter begraben. Aber der Dichter hat wenigstens den schlechten Trost, dass das, was er erschuf, dauert, und dass es ruhig und von selber einmal seinen Weg geht, unabhängig von seiner Person. Gertrud Leistikow jedoch kann nur, wie einstweilen jeder Tänzer, ihr Werk zugleich mit ihrer vergänglichen Person der Welt zeigen, und alle Teilnahmlosigkeit, aller Unverstand, alle Bosheit trifft mit jenem auch unmittelbar die schwache, leidende Frau in ihr. Sie kann sich nicht einzig die gesegneten Stunden für ihr Schaffen aufsparen, denn sie muss selbst in Augenblicken tiefster Mutlosigkeit und Verbitterung vor das Publikum treten, um ihr dauerloses Geschaffenes, das sie nicht einmal selber sehen und als Zuschauer geniessen kann, wie doch der Maler seine Bilder, stets wieder neu zu schaffen. Wird sonst das Werk einer zeitlichen Kunst abgelehnt, so können die ausübenden Künstler, die Sänger oder Schauspieler, alle Verantwortung auf den Autor wälzen. Hier aber blutet der Autor nicht nur während der Darstellung, sondern während er selber darstellt, und sich darstellt, seine nackte Seele in seinem Körper, und der Reproduktion bleibt kein Lob übrig, wenn seine Produktion missfällt. Was hilft da die stolze Erkenntnis, dass der Widerstand der stumpfen Welt noch stets ein

Zeichen für die Grösse eines Künstlers war, wo hier, wenn der Widerstand endlich besiegt ist, vielleicht auch das Werk besiegt ist, zum wenigsten aber ein grösserer oder kleinerer Teil seiner Daseinsdauer? Jeder dumme oder schmutzige Zeitungsschreiber hat das Recht und die Macht, die kurze Unsterblichkeit einer Gertrud Leistikow zu beschneiden! (Inzwischen hat die Künstlerin, nach jahrelangem Kampf, ihren vollen — auch den lauten, rauschenden — Ruhm erreicht, und dieser ging bezeichnenderweise hauptsächlich vom Auslande, und zwar von Holland, aus.)

Welcher Gegenwartsruhm wäre freilich gross genug, nicht für den Mimen, sondern für den schaffenden Künstler, dem die Nachwelt keine Kränze flicht? Sein Drang nach unvergänglichen Gestaltungen, zu denen er der Sehnsucht und dem Kraftmasse nach fähig wäre, erstickt an der vorläufigen erbarmungslosen Sprödigkeit des neuen Materiales, nachdem er in dem Gefängnis einer winzigen Zeitspanne zu einer Tragödie aufgeschürt wurde, die ihresgleichen nicht hat, oder wenigstens nicht im Leben der Künstler, also wohl überhaupt nicht im Leben der Menschen. Aber während wir dies mit einem Hass gegen Welt und Menschheit zu erkennen glauben, sehen wir plötzlich doch aus Not und Schicksal und aus der Liebe, zu der sie mehr als andere Künstler uns zwingt, einen Kranz um Gertrud Leistikows Stirn sich flechten, den die Kunst oft ihren erkorenen Lieblingen vorenthält und der vielleicht noch weiterleuchtet als ihre Kränze. Ihn meint Schopenhauer mit seinem Wort: Das Höchste, was der Mensch erlangen kann, ist ein heroischer Lebenslauf.

„Wo ist die verzaubernde Tänzerin, trunken vom Raum, heilig erregt, ihres Körpers selig, die unseren sehnsüchtigen Neid erregt, weil sie kann und darf, was uns versagt ist: sich bewegen?" wurde einmal in einer Zeitschrift gefragt. Hier ist sie! so muss die Antwort lauten. Gertrud Leistikow, dies satyrhafte Wesen, in dem Schmerz, Grauen, Andacht, Freude, Dämonie, Güte, Geschlecht und Geschlechtslosigkeit dicht beieinander wohnen, aber sich nicht unterbinden, sondern gegenseitig steigern, schliesst in der Kunst alle diese Gegensätze zur Einheit zusammen, befreit in der Kunst ihren gelähmten Willen zu Taten und ihren dunklen Instinkt zu heller, ordnender Klugheit. Sie hat, gleich den Dionysiern Chopin und Nietzsche, polnisches Blut, wenn auch nur als Beimischung zu ihrem deutschen, und es verdiente eine besondere Untersuchung, welche Rolle die dionysischen Slawen und unter ihnen die nicht

zu dauernd selbständigen Staatsbildungen herufenen, insbesondere die Polen, in der europäischen Kultur zu spielen haben, welch tiefere Schwärmereien, ekstatischere Seelenzustände sie uns zu infizieren haben, anstössig und oft Hass erregend oder befremdend, ausgestossen und eingelassen zugleich, problematisch und unberechenbar, aber das theoretisch-sokratische Europa mit der „gespenstischen und leichenfarbenen" Gesundheit seines wissenschaftlichen Optimismus in Gärungen und Krisen dionysisch-tragisch erneuernd. Und es ist seltsam, wie in dem Augenblick, wo auch die Frauen beginnen, sich politisch und sozial zu organisieren, sich theoretisch-wissenschaftlich bewusst zu werden, eine Frau gerade das Dionysische, wie es ihrem Geschlecht am stärksten eigen ist, und die leibliche Geistigkeit entbindet. Welches Verhältnis von Übereinstimmung oder Reaktion besteht zwischen diesen beiden Arten der Frauenemanzipation und „Frauenbewegung"? Ist die Frau der eigentliche Tanzschöpfer? Warum? Und warum jetzt? Der Tanz ist die sinnlichste, triebhafteste Kunst, und doch entsteht die Tanzbewegung im Augenblick der Frauenbewegung, entsteht sie, wo das Vordringen des weiblichen Intellekts in der uralten heiligen und dämonischen weiblichen Vitalität einen Bruch verursacht. Man muss erkennen, dass gerade, an diesem Intellekt sich brechend, diese Vitalität schöpferisch aufschäumt. Die Frau will heute bewusster teilnehmen an Zivilisation und Kultur, ja in sie eingreifen. Aber zugleich sind jetzt die Ideen Nietzsches zum Allgemeingut der gebildeten Menschheit geworden. Und da geht aus unserer Mitte, und zwar aus dem Geschlecht, das soeben zum jüngsten Träger des von jenem bekämpften wissenschaftlichen Optimismus geworden ist, eine tragische Persönlichkeit hervor und benutzt die Kulturerrungenschaften gleichsam nur als Masken — wie sie, die barfüssige, gelegentlich Strümpfe und Schuhe benutzt —, um den zeitlosen Menschen in ihnen darzustellen. Im selben Augenblick, wo gerade die Frau unter dem Übermasse ihres jahrtausendelangen ungerechten Leidens der Träger des leidbekämpfenden, weltverbessernden, theoretisch-reformatorischen Prinzipes wird, zeigt uns Gertrud Leistikow den Schmerz als die Gerechtigkeit, das Leiden als unsere Vollkommenheit und Tugend und die tanzende, jubelnde Freude als deren Vision und Erlösung, Gertrud Leistikow, eine erste Erfüllerin einer neuen Kunst und eine erste Vorbotin einer neuen tragischen Kultur.

ACHTES KAPITEL

RUDOLF VON LABAN

Damit diese Kultur aber wirklich entstehe, damit aus dem tragischen Weltgefühl eines einzelnen oder einzelner eine allgemeinere tragische Weltanschauung werde, damit die Tanzkunst, die teils zur Ursache, teils zur Wirkung dieses Entwicklungsprozesses gehört, aus einem sich gelegentlich zum See erweiternden Bach zum breiten Strom anwachse, sind, bei dem Charakter unserer Zeitläufte, Schulen erforderlich, pädagogische Zentren des Bestrebens, den menschlichen Körper und seine Schulung höheren Aufgaben der Kultur dienstbar zu machen, d. h. sie mit den Bedürfnissen und Zwecken des Geistes zu versöhnen und zu verbünden, und sie sind neben dem Solotanz sehr bald entstanden. Keine Erziehung kann Menschen formen und umformen, aber sie kann Anstoss und Richtung geben, sie kann die Gegenwart an Vergangenes und Zukünftiges knüpfen helfen oder vielmehr diese schon an sich bestehende Verknüpfung auf tätige und segensreiche Weise zum Bewusstsein bringen.

Die Notwendigkeit einer Schule und eines zusammenfassend weiterführenden Lehrers erhebt sich heute strenger denn je. Aber welche Aufgaben türmen sich vor ihm auf. Er muss wie Elizabeth Duncan ganz von den Gesetzmässigkeiten des Körpers und seiner Bewegung ausgehen und diese doch, wie es Wickersdorf in Ansätzen will, in Erfüllungen wirklich zu formen wissen. Er muss, und selbst auf dem Umwege über Hellerau, den Zusammenhang zwischen Musik und Körperbewegung ergründet haben, er muss beide so miteinander verbinden, dass weder die eine noch die andere von ihrer Freiheit, Würde und Selbstbestimmung verliert, und muss zu diesem Zwecke auch die Musik so beherrschen, dass nicht nur die Körperbewegung, sondern auch sie dabei gewinnt, aber er muss auch, und sogar vor allem, die stumme

Bewegung pflegen und schaffen und dazu selber ein „Bewegungsmensch" sein, was Elizabeth Duncan und Jaques-Dalcroze nicht sind. Er muss einerseits so sehr vom gymnastischen Handwerk ausgehen und andererseits die künstlerischen Aufgaben so vielartig gestalten und ihre Lösungen zugleich so auf die Gesamtheit der Schüler stellen, dass jeder, aus welchen Gründen er immer solche Schule besucht, auf seine Rechnung kommt und doch die künstlerische Leistung ebenfalls ihren Vorteil dabei hat. Kurz, er muss die Gruppenleistung schaffen, und auf solche Art, dass auch das Einzeltalent dadurch so viel wie nur möglich gefördert wird. Er muss die gymnastischen, tänzerischen, choreographischen Taten und Versuche der Gegenwart und Vergangenheit kennen und aus ihnen sowie aus seinen eigenen reichen Erfahrungen und durchdachten Absichten die lebendigsten und weitesten Begriffe ableiten, die dennoch zugleich klar, fest und so systematisch sein müssen, dass endlich eine gegenseitige restlose Verständigung und höchste Förderung, ein unverlierbares Festhalten des einmal Errungenen auf dem Gebiete des Tanzes gewährleistet sind, eine Dauer seiner Flüchtigkeit und damit die Möglichkeit seines vollkommenen Ausbaus, er muss also mit einem Wort eine Bewegungsschrift schaffen. Und trotz dieser Begriffsbildung muss seine Schule die erste sein, die völlig frei von Ideologien ist. Er muss ein Dionysier sein, der mit tragischer Dämonie den ganzen Menschen zu erfassen und alle seine ihm gegebenen symbolischen Fähigkeiten zu erlösen weiss. Die Regie der Tragödie muss genau so sehr sein Gebiet sein wie der Tanz, er muss die Hilfskräfte zu alledem finden und anziehen, und er muss endlich, als Beherrscher aller zeitlichen Künste, welche des Raumes bedürfen, ihnen mit seinen Hilfskräften diesen Raum schaffen können.

Wenn wir heute einen solchen Mann haben sollten, so kann ich versichern, dass man nach einmaligem Sehen einer seiner Schüleraufführungen oder nach der blossen Lektüre eines seiner Prospekte wohl wird über ihn schimpfen und spotten, aber nicht wird über ihn urteilen können, aber ich kann auf Grund meiner jahrelangen Beschäftigung mit den Bewegungskünsten und allen sie betreffenden Fragen und auf Grund monatelangen Zusammenarbeitens mit diesem Manne am Lago Maggiore ebenfalls versichern, dass wir ihn in Rudolf von Laban besitzen. Um in Labans weitverzweigte Tätigkeit ein wenig einzuführen, gebe ich als Orientierungsmittel kurzerhand die beiden programmatischen Schlagworte, mit denen er selbst sein doppeltes

DORA BRANDENBURG-POLSTER: GERTRUD LEISTIKOW

Hauptziel bezeichnet, und eine Skizzierung ihres Inhaltes — die Schlagworte: „Der freie Tanz" und „Tanz, Ton, Wort".

Der freie Tanz — das ist der ganz auf sich selbst gestellte, nur dem eigenen Gesetz verpflichtete Tanz, den Laban absichtlich nicht als Tanz ohne Musik bezeichnet, weil mit dem „ohne" etwas Fehlendes eingestanden und entschuldigt zu werden schiene, gleich als ob man „Musik ohne Text" sagen wollte. Laban will nicht musikalische Rhythmen in körperliche umsetzen lassen, sondern aus seinen Schülern den körperlichen Rhythmus an sich herausholen. Wenn in den Schülern die Bewegungsfreude geweckt ist, so sollen sie den Rhythmus zugleich mit allen übrigen Elementen der Bewegung selber produzieren, denn die Bewegung, dies Phänomen, durch das allein der menschliche Körper seine Gestalt und sein Wesen aussprechen und durch das er es doch zur transzendentalen Form erheben kann, ist ein so unendlich reiches Instrument, dass für Laban der prinzipiell höchste und reinste Tanz in der Formung der stummen Bewegung besteht. Was verlangt der freie Tanz von denen, die ihn ausführen, und denen, die ihn sehen? Er verlangt, dass man die äussersten Konsequenzen aus den Bewegungsmöglichkeiten zieht, dass man den Körper und seine Gesetze in ihrem ganzen Umfange versteht, dass man die in der Bewegung enthaltene Kraft sich in der Einheit mit Zeit und Raum zu einer sich selbst vollkommen genügenden Ganzheit auswirken lässt und auswirken sieht, dass man so den Formbegriff des Tanzes aufs strengste erfasst, dass man, um nur ein paar Beispiele zu nennen, Symmetrien, Wiederholungen, Umkehrungen, Refrains, architektonische Organisation, Tempi, dynamische Schattierungen, Moll und Dur, Harmonie und Disharmonie in der Bewegung genau so gut, ja noch viel besser als Tänzer anzuwenden und als Zuschauer zu empfinden weiss, als wenn die Musik mit ihren analogen Erscheinungen erst erleichternde Handhaben dazu bietet. Der ethische und ästhetische Gewinn des freien Tanzes beruht wie derjenige der absoluten Musik in seiner Konsequenz, Strenge, Konzentration, Reinheit.

Zu diesen Zielen entwickeln kann sich der Tanz jedoch wie die Musik nur auf Grund von festen technischen und formalen Begriffen, die nichts anderes sind als in Bewusstsein und Tätigkeit gedrungene und fixierte Gesetzmässigkeiten. Dadurch allein ist eine klare und eindeutige, eine rasche und von Kraftverlusten freie Verständigung über die Elemente der Bewegung und über ihre Anwendung, eine Dauer ihrer

Flüchtigkeit, darin sich alle Strahlen sammeln, und ein Überblick über ihr Nacheinander wie über ein Gleichzeitiges sowie eine formale Durchgestaltung dieses Nacheinanders, wie wenn es eben auch ein Gleichzeitiges wäre, und eine für die Bewegung geschriebene Musik ermöglicht. Es kann hier nicht der Labansche Begriffskanon mitgeteilt werden. Dazu bedarf es eines, jeder ausreichenden musikalischen Harmonielehre an äusserem und innerem Umfang zum mindesten gleichen Buches, das wir von Laban selbst zu erwarten haben und das dann doch auch nur eine Theorie enthalten wird, deren Inkarnation wiederum in dem Schriftleib seines Systems von Bewegungszeichen stattfindet. Aber wie jeder Schriftleib, so setzt auch dieser als den Quell seines wirklichen Daseins wiederum ein persönliches Erleben voraus, für das die Zeichen nur die Symbole sind. Es können ja auch die Noten nur gelesen werden von dem, der die Musik selber ausübt und der diese abkürzenden Chiffern belebt und ergänzt durch das Wissen um die ihnen zugrunde liegenden sinnlichen Tatsachen und unsichtbaren Gesetze.

Darum seien hier doch die fundamentalsten der Labanschen Bewegungsbegriffe kurz angedeutet. Jede Bewegung vollzieht sich für ihn in einem Liniensystem, innerhalb dessen es ihre wichtigsten Durchgangspunkte festzulegen gilt. Die Urelemente der Bewegung bestehen in Kraft, Zeit, Raum, und ihre Auswirkung geht in einem Netz von Direktionen vor sich. Der Umfang dieser Bewegungsdirektionen erscheint als ein kugelförmiges Gebilde von wechselnder Ausladungsgrösse, so dass Laban zunächst schlechthin ausladende, mittlere und konzentrierte Bewegungen unterscheidet. Indem er diese nun näher spezialisiert, benutzt er für die Nennung ihrer verschiedenen Höheneinstellung die fünf Vokale und setzt dazu, um ihr Leben innerhalb der übrigen Dimensionen zu kennzeichnen, je nachdem ein „vorwärts", „rückwärts", „rechts", „halbrechts", „links" oder „halblinks". Gibt nun das Direktionskommando stets einen bestimmten Punkt an, der, etwa nach vorwärts, von den Händen oder, nach seitwärts und halbseitwärts, von einer Hand zu treffen ist, so schafft es, richtig ausgeführt, doch eine Bewegung des ganzen Körpers, indem nämlich jede Bewegung, infolge der Gleichgewichtsgesetze, eine gleichzeitige Gegenbewegung von selbst verlangt, stets aus dem Mittelpunkt des Körpers sukzessiv durch Rumpf, Oberarm, Unterarm, Hand zum Direktionspunkt und durch den Unterkörper in den genau entsprechenden Gegenpunkt fliessen muss, damit der zwischen beiden Punkten liegende Gleichgewichtspunkt gefunden

wird. Eine so zentrale Auffassung der Bewegung lässt die Bewegung somit den Ausdruck einer Strebung sein. Alle Dur-Bewegungen sind solche mit Zielstrebigkeit, alle in Moll solche mit schwacher Zielstrebigkeit, bei den disharmonischen Bewegungen fällt entweder die Gegenbewegung fort, dann sind sie gleichstrebig, oder die Gegenbewegung wird bis zur Gegenstrebigkeit übertrieben. Und diese zentrale Bewegungsauffassung befreit so sehr von der Isolierung der Extremitätenbewegungen und der rein lokomobilen Gymnastik, dass sich aus ihr nicht nur die Armgeste, sondern auch der Schritt von selbst aus der Strebung ergibt.

Luserke in Wickersdorf, der klarste aller Tanzdenker, hat von Länge und Breite der Bewegung gesprochen und ihre Länge, wie die der Musik, in ihrem Zeitrhythmus, ihre Breite aber darin erblickt, dass jede Bewegung im Körper selbst als mehrfache Linie erscheint, entsprechend der Breite der Musik als ihrer Ausdehnung über die Tonstufen. Im Sinne dieser, in Laban von Luserke unabhängig entstandenen Begriffsbildung benutzt Laban in seiner Bewegungsschrift die Zeitzeichen der Musik, allerdings mit der Auswahl, welche die geringeren zeitlichen Möglichkeiten der Bewegung, und mit der Änderung, welche die auch sonst abweichenden Bedingungen der Bewegung erfordern. Und für die Höhendirektionen benutzt er das Fünfliniensystem. Als weitere Ähnlichkeit mit der Notenschrift ergibt sich die Benutzung von Vorzeichen zur Angabe der Abweichungen von den gesetzten Normen. Für die Seiten- und Tiefendirektionen sind aber schon ganz andere Chiffern erforderlich, und die Notwendigkeit, nicht nur das Zeitliche, sondern auch das Räumliche stets in untrennbarem Bündnis mit körperlichen Kraftgesetzen zu erfassen, liess auch das wirklich und scheinbar von der Notenschrift Übernommene, z. B. noch die Zeichen für Dynamik, Phrasierung, Verzierungen, zu etwas völlig neu Gedachtem werden. Und da ist es das Genialste der Labanschen Erfindung, dass ihre Zeichen auch den genauen Weg eines Tanzes mit umschliessen. Die Raumverhältnisse, die stereotype Anfangsstellung des Tänzers und die Tendenz des bewegten Menschen, auch mit dem Wege einen Bogen als Grundform zu beschreiben, sind das Gegebene. Durch den Raum und durch die Änderung der Direktionen und somit der Fronten, die immer auch durch die Kraft, durch ihre Schwünge, ihre Spannungen und Entspannungen, durch alle ihre Schattierungen mit bedingt ist, ergibt sich der Weg, der also stets ein Bewegungsprodukt

und eine Projektion der Räumlichkeit auf die Bodenfläche ist. Um für die ingeniösen Abbreviaturen der Bewegungsschrift nur e i n Beispiel zu haben, stelle man sich vor, dass etwa ein Passus eines geschriebenen Tanzes nicht näher bezeichnete Strebungen nach rechts in ziemlich grosser Anzahl von Tempi vorschreibt, dass sich der Tänzer aber schon in der Nähe der Wand zu befinden hat, wodurch sich denn kleine und kleinste Schrittlängen von selbst ergeben. Tanzt der Tänzer einen geschriebenen Tanz in einem anderen Raume als dem angegebenen, etwa in einem grösseren und verhältnismässig tieferen, so muss er entweder einen Rand übrig lassen oder er muss transponieren, wobei er aus der Kreisbogengrundform des Weges etwa eine Ellipsenform macht und die Schritte oder ihre Zahl vergrössert. Die grössten Gruppen werden in ihrer Gesamtheit und jeder beliebigen Aufteilung durch diese Schrift an jeden bestimmten Fleck und Punkt geführt. Aber welch imposante Schulung gehört dazu. Nur diese Schrift und ihre Forderungen schützen den Gruppentanz gegen blosse Stimmungsmache, gegen das Unkönnen nnd die um so grössere Effektwut des Gewirrs und Gezappels, aber auch gegen die Graphik untänzerischer Reigenformen, gegen die Pantomimik mit ihren ebenfalls rein optischen Arrangements lebender und toter Bilder aller Art. Denn direktionssicher sein, das heisst ausgebildetes Körpergefühl haben, das heisst, ohne dass die Augen am Boden kleben, gerade Linien beschreiben, dass heisst alle Entfernungen, auch Rücken gegen Rücken, fühlen zu können. Und in welcher Vollendung löst sich aus solchem Gruppentanz der Einzeltanz. Auch der Solotänzer kennt nun seinen Bewegungsumfang, seine Entfernungen und das Spiel aller Direktionen. Das sukzessive Spiel seiner Muskeln aber schützt ihn vor der verlegenen Vorliebe für blosse Ruck- und Pendelbewegungen, seine Gelenke sind frei und locker, und wiederum i h r Spiel ist doch durch dasjenige der Muskeln vermittelt, die alle ihre An- und Abspannungen, den Wechsel von Bewegung und Ruhe kennen. Er braucht nicht mehr unfruchtbar drauflos zu experimentieren, nicht mehr Tag für Tag stundenlang bis zur Erschöpfung zu tanzen, ohne weiterzukommen, da er immer wieder dieselben Fehler macht, sondern er kann rein gymnastisch, mit richtigen Übungen, wie sie die Zeichen der Schrift einfach verlangen, und ohne überflüssige Verausgabung unbeherrschter Kraft technisch vorbereiten, was er künstlerisch muss und will. Sein formales Können überblickt er, als Schaffender, nun selber, er sieht jetzt erst, welche Lücken das Risiko lässt, wichtige Körperpartien län-

gere Zeit gar nichts oder zu wenig sagen zu lassen, sieht, dass etwa das Hauptmotiv eines Tanzes längst nicht stark genug ist, um den Bau des ganzen Tanzes zu tragen, dass es ihn selbst zusammen mit einem zweiten und dritten Motiv nicht genügend trägt und dass der ganze Bau selbst nicht aus genügend anderen Motiven besteht, um den Reichtum auch des Einfachsten zu zeigen, sieht, wie wenig er mit seinen Improvisationen, auch wenn sie ihm fest werden, organisiert. Er erkennt sogar jetzt erst den Zweck seines Kostümes, dessen Sackungen ihm vielleicht bisher gefielen, ohne dass er merkte, wie es statt einer Resonanz ein Dämpfer war, erkennt, dass das Kostüm die Bewegung direkt oder indirekt zeigen muss, direkt: indem es den Körper wohl schmückt, aber kaum verhüllt, indirekt: indem es ihn schmückt und sogar verhüllt, aber eine Verhüllung ist, welche die Bewegung wie in einem Echo fortpflanzt.

Labans Choreographie leitet sich ausser aus seinen reichen persönlichen Erfahrungen historisch aus den alten Balletchoreographien, der Tanzmusik, der militärischen Taktik, dem Delsarte und dem modernen Tanze her. Sie ist also aus der Lebensfülle des Bewegungsphänomens entstanden, und man kann begreifen, wenn Laban glaubt, dass das Bewegungsphänomen so lange noch ein zu schwaches, entstelltes und unbewusstes Dasein führte, als es die Schrift nicht hervorbrachte, dass da, wo es schöpferisch wurde, wie bei Noverre, es wenigstens solche Zeichen fand, die eine spätere Zeit versteht, dass also nur die Tänze, die nicht wert waren, unsterblich zu werden, untergingen. Die Tänze Gertrud Leistikows aber sehen nun gleichfalls ihrer Dauer entgegen. Sollten sie schon bald auch von anderen getanzt werden, so erhielten sie dadurch den ganzen Reiz des wechselnden Lebens, den jedes Musikwerk, obwohl immer sich gleichbleibend, durch die unerschöpfliche Verschiedenheit der Interpretationsmöglichkeiten hat, und würde ihre Schöpferin selbst doch auch erst ihren vollen verdienten Ruhm als Interpretin ernten.

Jedem, der noch die Möglichkeit eines künstlerisch vollendeten stummen Tanzes leugnet, und jedem auch, der ihre Verwirklichung erst einer späteren Zeit vorbehalten glaubt, kann geantwortet werden, dass selbst der einzige Weg zu einer allgemeineren Blüte des Tanzes mit Musik der Tanz ohne Musik ist. Denn nur wenn sich der Tanz von der Musik nicht mehr gängeln lässt, wenn er die Musik nicht mehr nachahmt, wenn er nicht mehr bloss in ihrer Stimmung schwelgt, wenn

er sie nicht mehr als Krücke braucht, wenn er den Gesetzen des Körpers und der Bewegung sein Bestes verdankt, kann er mit der Schwesterkunst ein Bündnis eingehen, welches wirkliche Einheiten schafft. Auch nach Labans Meinung liegen Tanz mit Musik und freier Tanz auf einem Wege. Er benutzt die Musik erstens als rhythmisches Geräusch, als Anreiz zur Bewegung, als eine Mithelferin zur Weckung der Bewegungsfreude. Tanzgeübte Schüler machen diese Geräuschmusik, die Tänzer anstachelnd und steigernd und von ihnen angestachelt und gesteigert, mit gegen- und wechselseitigem Angeben und Ändern des Rhythmus. Sodann benutzt er die Musik, damit der Körper von ihrer so unendlich reich entwickelten Zeitrhythmik lernt, aber sehr vorsichtig, nämlich erst dann, wenn er seine eigenen Gesetze, seine Bewegungsrhythmik schon ziemlich genau kennt und nicht mehr in die Gefahr gerät, etwas zu lernen und nachzumachen, was nur der Musik, nicht aber ihm gemäss ist. Drittens erkennt Laban durchaus an, dass eine künstlerisch vollkommene Verschmelzung von Musik und Tanz möglich ist, und pflegt diese Verschmelzung gar auf so fruchtbare Weise, dass sie alle Bedingungen für eine neue Tanzmusik und für eine Weiterentwicklung der Musik überhaupt hergibt. Er befreit nicht nur die Rhythmik, sondern auch Tonalität und Harmonie von ihrer unkörperlichen Isolierung, indem er den Bau des Ohres und die Akustik der Freiluft berücksichtigt, indem er ihre exklusiven Begriffe durch die freie Weiterentwicklung des modernen psychophysischen Menschen erweitert. Von allen näheren musikalischen Prinzipien Labans abgesehen, gleicht er in seiner Auffassung des Tanzes mit und ohne Musik jemandem, der in der absoluten Musik das prinzipiell höchste Ziel der Musik erblickt, ein Gegner der Programmusik ist und der doch nicht leugnet, dass es vollendete Lieder, Oratorien und Opern gibt, ja sogar selber diese Formen auch pflegt. Und ähnlich ist Labans Stellung zum Verhältnis zwischen Bewegung und Wort. Er ist ein Gegner des irgendwie „begrifflichen" Tanzes, der Pantomime, aber er strebt nach dem Drama, nach Aufführungen, in denen Bewegung und Wort verschmolzen sind.

Wir sehen jetzt, wie der eine Teil seines Programms und der andere, scheinbar entgegengesetzte, wie „Der freie Tanz" und „Tanz, Ton, Wort", zusammenfallen. Laban erstrebt kein „Gesamtkunstwerk" um jeden Preis, keines, das die Befähigung jedes einzelnen künstlerischen Materiales zur Schaffung von höchsten Formorganismen leugnet und unterbindet, keines, das in einer sensationellen Häufung verschiedenster

ästhetischer Elemente besteht, wohl aber erstrebt er die Möglichkeit solcher Gesamtkunstwerke, die in der Gesamtheit jener Ausdruckskräfte wurzeln, welche dem Menschen unmittelbar, ohne Zuhilfenahme aussermenschlicher Stoffe, gegeben sind, eben in der Drei-Einheit Tanz, Ton, Wort. Er lässt die beiden Ideen „Der freie Tanz" und „Tanz, Ton, Wort" einander ergänzen, ablösen, steigern, durchdringen. Es ist ihm ganz unmöglich, zum Bewegungsunterricht nur spielen und singen, sondern es ist ihm selbstverständlich und von unabweisbarer Wichtigkeit, auch sprechen zu lassen. Die Kraft, dieser dritte Faktor in jener anderen Drei-Einheit Zeit, Kraft, Raum, der nicht nur stumm ist, sondern auch Töne und Buchstaben hervorbringt, vergeistigt sich also auch zur Welt des Begriffes, die nur zu lange vom Körper losgelöst worden ist. Aus der Bewegungskunst wird ein Komplex von Bewegungskünsten, der die Musik, die bildende Kunst, die Poesie — soweit sie hierhin gehören, nämlich Bühnenmusik, dekorative Künste, Drama — mit umfasst, die Trennung zwischen Körper- und Intellektswesen wird aufgehoben, aber hiermit nicht etwa auch die Vorteile der langen apollinischen Zeitläufte, die Vorteile einer Spezialisierung der Kräfte und Fähigkeiten, wohl aber ihre Schäden, indem die apollinische Geistigkeit an das ursprüngliche dionysische Menschheitsziel, das sich als das einzige der Zukunft enthüllt, wieder angeknüpft wird, an das Ziel: der ganze Mensch. Die von Laban selbst geschaffenen strengen Gruppentänze haben trotz ihrer abgewogenen, oft symmetrischen Gestaltung immer noch einen zentaurischen, dunkel orgelnden Grundton, der jedoch beherrscht, als Bass, diese feierliche Raummusik stummer Zeitlichkeit durchgrollt. Jeder, der Tänzer, Musiker, Sprecher, Schauspieler, jeder sogar, der bildender Künstler, und jeder, der Mensch werden will, hätte Grund genug, die Labanschule zu besuchen. Wege tun sich auf, die neu zum Theater, nicht dem im heutigen Sinne, sondern zur kultischen Stätte und zum Feste führen.

Hierzu bedarf es eines für das alles geschaffenen Raumes, in dem allein es richtig wirken und richtig wachsen kann. Die Labanschule, die bisher im Winter in München und im Sommer am Lago Maggiore auf interimistischen Atelierböden und Freiluftplätzen arbeitet, muss eine Schule werden im weitesten Sinne des Wortes als Pflegestätte einer Idee, wo jeder gleichzeitig Lernender und Lehrender ist, wo es keine Erziehung gibt, die nicht in künstlerischen Aufführungen und Festen gipfelt, und in deren Hause sich alle Bestrebungen der Bewegungs-

künste, einschliesslich der von Laban unabhängigen, und als Mitwirkende wie als Geniessende auch die Volksmengen der Städte zentralisieren lassen.

Die neue Tanzkunst hat nicht nur um ihre interne Arbeit, sondern auf Schritt und Tritt um ihre Würde zu kämpfen, die man ihr zu schänden und zu entreissen droht. Sie ist in den Händen von Theater- und Variétédirektoren, Vereinen, Konzertagenten, Impresarios und Managern aller Art. Unsere Gebildeten, und selbst die Tanzschriftsteller dicker Wälzer, schwärmen für das Ballett, für die Tanzkunst, die durch die Opferwilligkeit der Zeiten, deren Ausdruck sie war, gross geworden ist, statt Geld und Förderung für den Tanzausdruck unserer Zeit aufzubringen. Das Theater einer für den modernen Tanz begeisterten Stadt hält sich einem ersten Lehrer der Tanzkunst, selbst als er es mieten will, verschlossen, aber zu einer Fest- und Musteraufführung, die es veranstaltet, engagiert es durch die Zeitung für ein Statistenhonorar „tanzbegabte Damen", darunter die schlechtesten Schülerinnen dieses Lehrers. Der Autor eines Werkes über den Tanz wird als Gratisauskunftsbüro von allen möglichen Unternehmern betrachtet, die in gänzlicher Unwissenheit hilflos und schlau ihren Vorteil suchen. Die heute grassierenden Ausstellungen klemmen zwischen die breiten Gastspiele hauptstädtischer Theatertruppen auch ein paar Tanzaufführungen, vorausgesetzt, dass sie nichts kosten, und wenn eine Gesundheitsausstellung auch einmal eine moderne Tänzerin ausstellt, so möchte man wetten, dass die gesundeste die billigste ist. Aber dieselbe tanzbegeisterte Stadt, die ich vorhin meinte, bettelt an einem einzigen Tage Hunderttausende zusammen für einen wohltätigen Zweck, der mit den schöpferischen Aufgaben unserer Kultur nichts zu tun hat.

Jede grössere Geldausgabe ist unmoralisch, wenn für die vornehmsten, für die eigentlich produktiven Kulturaufgaben nicht vorerst einmal alle erforderlichen Summen bewilligt werden. Es steht augenblicklich Grösstes auf dem Spiele. Die Bühne ist der Ort, wo der gegenwärtige Mensch am allseitigsten und gewaltigsten wirkt, aber wir glauben nur noch an das Theater, welches, frei von der Taglöhnerei des Wochenrepertoires, sich selten öffnet, dann aber zum Feste, an ein Theater, das Schule und Arbeitsgemeinschaft ist, deren Ausdruck das Fest bildet, den Ausdruck, dessen geistigsten, formgewordenen Gipfel wiederum das Drama bildet. Der Kinematograph, über den jetzt soviel für und wider gestritten wird, mag der Technik eine Zuflucht bieten und sie





DORA BRANDENBURG-POLSTER:
GERTRUD LEISTIKOW (FURIENTANZ)

so erstaunlich entwickeln, dass das Ballett, diese Technik der Akrobatik, durch die Technik der Maschine übertrumpft und verschlungen wird, er mag die Natur zu Illusionen verarbeiten und das Phantastische dazu, er mag sich mit Wort und Ton verbünden und Naturalismus und Psychologie seiner spukhaften Wirklichkeit dienstbar machen, er mag amüsieren, rühren, Grusel erregen und predigen. Mit alledem hilft er, dass die Bühne endlich wieder rein wird, und zwar ausschliesslich für den körperlich gegenwärtigen, räumlich bewegten Menschen, den Musik, Tanz und Dichtkunst aus dem Phantastischen in das Reich der Phantasie, aus dem Wirklichen ins Un- und Überwirkliche erheben, damit man sieht, dass er zwar der Erde angehört, aber als das Ebenbild Gottes. Der Tanz wird heute zu einer selbständigen Kunst. Aber selbst wenn er es nicht würde, selbst wenn er nicht durch ein Schreibsystem Dauer und unbegrenzte Entwicklung gewinnen würde, so wäre er doch ein neuer Führer zum Drama, welches die höchste künstlerische zeitlich-räumliche Übereinstimmung hörbarer und sichtbarer Ordnungen bedeutet, eine Übereinstimmung, deren Träger eben der Mensch ist mit all seinen körperlich-sinnlichen und geistig-seelischen Eigenschaften.

Diese Worte wurden kurz vor dem Kriege geschrieben. Inwiefern die hier angekündigten Verwirklichungen kühner Hoffnungen und Pläne durch die Weltereignisse zerstört oder doch für lange Jahre zurückgeworfen wurden, braucht nicht gesagt zu werden; inwiefern jene Worte inzwischen sachlich überholt sind, wird sich im Verlaufe dieses Kapitels ergeben. Auf jeden Fall sollen sie unverändert an dessen Anfang stehen, weil ihr Inhalt für immer der Geschichte des modernen Tanzes angehört und weil der aktive Schwung ihrer Utopie noch heut und in der Zukunft weiterwirkt, an den Realitäten gebrochen, aber auch gesteigert. Damals boten Freunde und Förderer ihre Hilfe an, das Kölner Werkbundtheater stellte sich zur Verfügung, an den Ufern jenes südlichen Sees verbanden sich in täglichen Proben, mit Gertrud Leistikow als Hauptdarstellerin, Tanz, Ton, Wort zum ersten Versuch eines neuen tragischen Kunstwerks, Ort und Mittel zu einem Schul- und Festbau standen in Aussicht, die Tagespresse wies darauf hin, eine Werbeschrift sollte soeben in Druck gehen mit einem von einem Ausschuss unterzeichneten Aufruf an der Spitze, der in allgemeinverständlichen Schlagworten von mir verfasst worden war.

„Der gewaltige Fortschritt der Zivilisation", so hiess es darin, „hat eine Spezialisierung der Kräfte und Fähigkeiten mit sich gebracht, die vielleicht nie wieder abzuschaffen ist und wegen ihrer vielen Vorteile auch nicht den Wunsch danach zu erregen braucht, deren Hauptschaden aber unbedingt bekämpft und beseitigt werden muss: der allgemeine Schaden einer einseitigen Ausbildung des Intellekts. Als Gegengewicht gegen ihn setzten die Bestrebungen zur Ausbildung des Körpers ein, die vor hundert Jahren mit dem nationalen deutschen Turnen begannen und sich schliesslich zu den internationalen Erscheinungen des Sports und der Gymnastik entwickelten. Aber so wertvoll das alles war und ist, so kann doch eine blosse Reaktion nicht mehr als ein Übergang sein, ihre Bedeutung bleibt doch in erster Linie negativ. Heute aber handelt es sich darum, positiv vorwärtszukommen und den Dualismus zwischen Körper und Geist nicht nur zu überbrücken, sondern lebendig aufzuheben. Auf dem Wege zu solchem Ziele wurde der Punkt gefunden, in dem Körper und Geist eine Einheit bilden, wurde die „Psychophysis" des Menschen neu entdeckt, die Quelle aller seiner höheren menschlich-schöpferischen und künstlerischen Kräfte — der Punkt, aus dem jene vergeistigte Körperpflege oder verkörperlichte Geistespflege neu entsprang, die wir mit dem Worte Tanz bezeichnen. Und da eine Auffassung des Künstlerischen in diesem Sinne alle sittlichen, erzieherischen und sozialen Aufgaben mit umfasst, so traten Pädagogen auf, die mit der Arbeit am zarten Kindesalter anfingen, um der Menschheit die körperlich-geistige Einheit finden zu helfen, die die Musik heranzogen, um eine uralte Erinnerung an die Ungeteiltheit der körperlichen und geistigen Fähigkeiten: um den Rhythmus im Menschen neu zu wecken, und neben ihnen suchten Solotänzer dieselbe Einheit in möglichst vollendeten Einzelleistungen zu verwirklichen, Beziehungen nach allen Seiten zu knüpfen, zu den Kulturen der Antike und des Orients, und unsere ganzen Gefühls- und Vorstellungswelten in den Tanz einzuführen. Sie waren Einzelpersönlichkeiten, aber Repräsentanten der Allgemeinheit.

„Es galt jedoch, die neuen Bestrebungen noch weiter zu spannen und zugleich noch stärker zu sammeln, das Verhältnis zwischen Individuum und Allgemeinheit noch viel energischer zu regeln und zu fixieren als dies durch das Nebeneinanderbestehen von Einzeltanz und Pädagogik geschah. Denn im Grunde konnte die Bewegung auf dem bisherigen Wege zu einem neuen Spezialistentum, d. h. im besten Falle: zu der

Entstehung einer neuen Kunst, nämlich derjenigen des Tanzes, führen, ohne dass sie dadurch im allgemeinen und aktuelleren Sinne kulturbildend geworden wäre. Denn es hätte trotz ihrer alles beim alten bleiben können: die Theater wären weiterhin Vergnügungsanstalten geblieben, die Musik hätte ein unfestliches Dasein auf dem Konzertpodium weitergefristet, auf dem nun auch noch der Tanz, losgelöst vom Leben, als blosse Schaustellung, als neues Fach vegetiert hätte, die Feste hätten als blosse Amüsiergelegenheiten weiterbestanden — kurz, jener lebendige, repräsentative Zusammenschluss aller unserer höheren Triebe, dieser Zusammenschluss, den wir Kultur nennen, wäre ausgeblieben.

„Da setzt nun Rudolf von Laban ein. Er hat als erster jenes Ziel der gesamten Bewegung praktisch ins Auge gefasst, das überhaupt als letztes und höchstes irdisches Ziel übrig bleibt, das Ziel: der ganze Mensch. Vor diesem schwinden die Trennungen Körper und Geist, Egoismus und Altruismus, Individuum und Gemeinschaft dahin. Aber das Sein des ganzen Menschen, oder besser und schöner noch: sein Sichentwickeln, es fällt zusammen mit seinem Sichdarstellen. Darum läuft Labans künstlerisches und erzieherisches Wollen auf die Gesamtheit jener Ausdruckskräfte, die dem Menschen unmittelbar, ohne Zuhilfenahme aussermenschlicher Stoffe, gegeben sind, hinaus: auf die Drei-Einheit Tanz, Ton, Wort. Wenn der ganze Mensch so endlich unsere Aufgabe wird, so wird man es nicht mehr nötig haben, statt der Schäden unseres Lebens deren Symptome zu bekämpfen, wie man etwa das Theater von der Szene aus oder das Fest vom Gesellschaftstanz aus zu reformieren trachtete, sondern unser Leben wird sich von innen heraus erneuern."

Nach dem Kriege hatte ich Gelegenheit, diese zusammenfassende Darstellung durch eine andere, ebenso schematische, zu ergänzen, die Rudolf von Laban als Erzieher zu würdigen sucht. Sie soll hier gleichfalls stehen, obwohl sich so verschiedene Wiederholungen ergeben, denn immer wieder müssen die mannigfachen Kräfte und Tätigkeiten dieses Mannes im Ausschnitt gezeigt werden, damit man am richtigen Ort jeweils auf dasjenige aufmerksam wird, was dort von ihnen endlich fruchtbar gemacht werden könnte.

„Laban hat sich denjenigen Problemen der Erziehung von Jugend an gewidmet, die er selbst kurz mit den Worten Tanz, Ton, Wort bezeichnet. Er sieht auf eine ununterbrochene Lebensarbeit von zwanzig

Jahren zurück, deren Beginn also bereits in eine Zeit fallt, wo die Duncan noch nicht aufgetreten war und wo es das noch nicht gab, was man als ‚Körperkultur' und modernen Tanz bezeichnet.

„Vor mehr als hundert Jahren wurde das deutsche Turnen erfunden — das war der erste Wiederbeginn einer bewussten Körperbildung, deren Tendenz aber noch auf rein nationalem Gebiet lag: es galt, den Körpern einer studierten, ‚verhockten' Jugend in möglichst kurzer Zeit Muskelkraft und militärische Wehrhaftigkeit zu verschaffen, und man benutzte dazu forcierende Mittel und Gewaltkuren, nämlich Geräte, bei denen die Funktionen des Schulter- und des Beckengürtels miteinander vertauscht wurden. Der augenblickliche Zweck wurde damit erreicht, Schönheit und Ausdruck des Körpers aber kamen zu kurz. Es folgten die internationalen Erscheinungen des Sports und der Gymnastik, die den natürlichen Bedingungen und Anforderungen des Körpers gerechter wurden als das Turnen. Der Sport jedoch schuf ebenfalls blosse Muskelkraft, blosse Geschicklichkeit, und entartete in der Kulturlosigkeit eines rohen Rekordwesens. Und die Gymnastik suchte ihre Aufgaben zu sehr im Negativen: sie wollte zumeist Hemmungen beseitigen, Körper-, Haltungs-, Funktionsfehler und -störungen beseitigen, kurz, die Organismen von Erwachsenen, also schon teilweis verdorbene Organismen, so gut es ging, korrigieren.

„Zu den ersten tieferen Erkenntnissen gelangten der Soziologe Karl Bücher nnd der Musiker Jaques-Dalcroze: der erstere, indem er den Wert des Rhythmus für die menschliche Arbeit neu endeckte und den Fluch der Maschine aufwies, die diesen Rhythmus im Menschen und damit Gleichgewicht und Harmonie der menschlichen körperlich-seelischen Funktionen zerstört habe. Diese Grundtatsache jedoch lässt sich nicht mehr aus der Welt schaffen, die Maschine besteht und mit ihr die Eigentümlichkeit des Maschinenzeitalters, eine ungeheure Spezialisierung der menschlichen Fähigkeiten zu bedingen. Es gilt nur, deren Schäden abzuschaffen, ein Gegengewicht gegen die Künstlichkeit unseres Lebens zu finden. Jaques-Dalcroze suchte dieses in der Musik, die den Leibesübungen und damit dem ganzen Menschen den Rhythmus wiedergeben sollte. Trotz allen Verdiensten, die er sich um die Musikpädagogik erwarb, und den wertvollen Anregungen, die er auf den Gebieten von Bühne und Oper gab — seine Erziehung führte in die Sackgasse einer pedantischen Systematik, eines gymnastisch-intellektuellen Drills, bei dem der Körper und seine Freiheit zu kurz kamen.

„Rudolf von Laban erfasst die Probleme in ihrer Herzwurzel. Sein Grundsatz der Erziehung ist: man kann nur lernen, sich zu entwickeln, indem man lernt, sich darzustellen. Und zwar entwickelt er in vollendeter Gleichzeitigkeit alle Darstellungsmittel, die dem Menschen zunächst nur durch seinen Organismus, ohne Zuhilfenahme fremder Mittel, irgendwelcher Werkzeuge gegeben sind, indem er die Menschen sich bewegen, sprechen und singen lehrt, was alles für ihn das Gleiche ist, da Singen und Sprechen ebenfalls zur Bewegung gehört, zu der dann schliesslich auch das Bilden und Formen, in verschiedenen Materialien, hinzutritt. Hier handelt es sich also nicht darum, Hemmungen und Fehler zu beseitigen, sondern das noch unverdorbene Kind von vornherein zum freien Gebrauch aller seiner natürlichen Kräfte und Fähigkeiten, und zwar nicht in einem bloss sanitär-hygienischen, sondern sofort in einem kulturell-geistigen Sinne, zu führen. Sein Erziehungsprogramm mündet darum in die letzten Ziele der menschlichen Kultur: in die des Festes und eines festlichen Theaters, welches dem ganzen Volke und feierlichen Spielen gehört. Aber wenn auch Laban Tanz, Ton, Wort, diese Dreiheit, oder, darüber hinaus, die Vierheit Tanz, Ton, Wort, Form als Einheit erfasst, so vermag er doch auch wieder deren einzelne Aufgaben zu trennen. Er beherrscht alle Forderungen der Gymnastik, aber Gymnastik ist ihm nur Mittel zu dem höheren Zwecke des Tanzes, und er ist der erste, der den Tanz (im höchsten Sinne einer wahren Bildung) in die allgemeine Erziehung einführt. Er macht als erster völligen Ernst mit der Körperbewegung, die bei ihm, auch unabhängig von der Musik, zur vollen Selbstherrlichkeit gelangt. Er hat die Grundzüge fester Bewegungsbegriffe und einer Bewegungsschrift geschaffen und damit die Lösung eines Problems begonnen, das die Menschheit seit Jahrhunderten beschäftigt hat. Das Tasten und Dilettieren auf dem Gebiet der Körperbewegung hört damit auf — Labans Bewegungssystem und Bewegungsschrift sind für die Menschheit und deren Erziehung von derselben epochemachenden Bedeutung, wie es vor Zeiten Harmonielehre und die Erfindung der Notenschrift geworden sind."

„Wortschrift, Tonschrift, Tanzschrift" — so schrieb Laban vor Jahren — „bestehen schon lange und sind immer gleich unfähig, das volle Leben der Bewegung, der Tonwelt, der Begriffe für jedermann festzuhalten. Es gehört eine bestimmte Vorbildung dazu, ein Erwägen

und Kennen des Wesens der niedergeschriebenen Dinge sowie die Kenntnis der Symbole, welche die Schrift gebraucht. Und dann wird noch persönliche Eigenart, Vorliebe und Anschauung das Zeichen jedesmal anders deuten. Dennoch sind wir befähigt, berechtigt, ja gezwungen, unsere Kunstwerke in Schriftform zu fixieren. Die Sprache unserer Symbole muss aber aus der Kenntnis des innersten Wesens der Dinge, die wir darstellen, erwachsen, um dem Eingeweihten das gewollte Bild vor das Auge zu halten. — Zeichnerische Bilder, Formzeichen, Silbenzeichen, Begriffszeichen bestanden und bestehen neben der phonetischen Schrift, sind mit derselben vermengt, um den gewollten Eindruck mehr oder weniger zu präzisieren. Begriffszeichen bilden einen grossen Teil unserer Tonschrift, hieroglyphenartige Bewegungszeichen sind die Grundlage der bisherigen Choreographie (Tanzschrift). Wie das ganze System unseres Kunsttanzes war auch seine Niederschrift ein rein äusserliches Unternehmen: Äussere Merkmale einer äusserlichen Geschicklichkeit legte man zeichnerisch fest, stilisierte diese Hieroglyphen ein wenig, erfand eine Unzahl willkürlicher Nebenzeichen und nannte das Ganze Choreographie. — Der neue Tanz verlangt eine wirkliche Tanzschrift, eine Schrift, die aus den allgemeinsten Bewegungsgesetzen entspringt, die aus den Möglichkeiten der Körper- und Raumrhythmik erwächst. Es ist ganz unmöglich, dass ein einzelner Mensch oder eine kleine Menschengruppe allgemeinwertige Symbole e r f i n d e t und endgültig festlegt. Nur die Kenntnis der Gesetze kann festgelegt werden, auf welchen sich die Schrift organisch aufbaut."

Wir selbst schätzen Labans Fähigkeiten und ihr choreographisches Gelingen in gerechter Bewunderung höher ein, als es seine Bescheidenheit wahrhaben will. Er fühlt sich, wie man sieht, von vornherein nur als Pfadsucher, und als solcher ist er denn bisher niemals stehen geblieben. Über das anfängliche Hilfsmittel, Einzelheiten der Notenschrift, wenn auch in Umdeutungen, für die Choreographie nutzbar zu machen, ist er längst hinausgelangt, aber die begrifflichen Grundzüge, die dabei obwalteten, sind geblieben, deshalb mag unser früherer Versuch, durch eine kleine beispielmässige Skizze in Labans Bewegungsschrift einzuführen, bestehen, bis seine zweibändige Choreographie uns die ganzen Ergebnisse seiner Arbeit vorlegt. Das erste Buch, „Die Welt des Tänzers", das jetzt erscheinen wird, sucht dem Tanz und dem Tänzer ihre endgültige Stellung innerhalb der Kunst und unter den Künstlern anzuweisen und den Tanz in den Mittelpunkt des Erziehungswesens zu

rücken. Er fasst dabei zunächst den Begriff von Tanz und Bewegung so weit wie möglich, als Formspannung und Formenverwandlung, und zeigt, wie seit Urzeiten die Körperbewegung aller Wahrnehmung, allem Empfinden, Wissen und Ahnen zugrunde liegt, wie sie, von jeher als Zeremonie, Ritual, Symbol, Zeichen (in Gebärde und Schrift) verwendet, Urbild und Abbild aller Spannungen überhaupt ist, die mit gleichläufiger Gesetzmässigkeit in Gedanken, Gefühlen, Willensakten, sichtbarer Erscheinung wirken. So enthält dieser erste Teil „Die Welt des Tänzers" die Präliminarien zu dem folgenden zweiten Teil „Die Schrift des Tänzers".

Die Symbolik des Tanzes, der fliessende Form ist, entwickelt sich aus der Symbolik der Formen, einer Symbolik, in deren uralte, einheitliche Überlieferung sogenannter heiliger Zahlen, Formen und Proportionen Laban tief hineinführt. Er geht von der Dreiheit der Raumdimensionen und vieler Formen und Zeitgrössen, von der Zweiheit und Vierheit sehr vieler organischer Gebilde und ihrer Funktionen und von den sakralen Zahlen Fünf und Sieben aus, in denen jene Zwei und Vier sich mit der Drei vereinigen. Er lehrt, wie die Zahl aber nicht nur Mass bedeutet, sondern Begriffe in sich schliesst, lehrt die Bedeutung von Licht und Farbe für die Form und gelangt zu der Formenharmonie, in der sich Symmetrie und Asymmetrie, in welch letzterer namentlich das alte Gesetz des Goldenen Schnittes waltet, gegenüberstehen. Die Vielecke begrenzen die plastischen Körper, und Hexaëder, Oktaëder und Dodekaëder erscheinen als die für das tänzerische Richtungsempfinden wesentlichsten Raumformen. Innerhalb der Formenharmonie unterscheidet er Regelmässigkeit, Symmetrie, Proportionalität und Eurhythmie, welch letzterer er die erhöhteste Kraft der Bewegung zuschreibt und die er also definiert: „Das Element der Masseinheit verliert an Bedeutung; das Gesetz ist nicht mehr Zahl zu Zahl, sondern Form zu Form, deren jede selbständig, unbekümmert um Symmetrie und Proportionalität, ein Eigenleben hat; die Folge dieser eigenlebenden Formen ist der Formenrhythmus und sein Gesetz die Eurhythmie. Hier sind die einfachen proportionalen und symmetrischen Harmonieformen als sekundäre und tertiare Erscheinungen mitwirkend." Die tänzerische Eurhythmie sieht er am vollkommensten im Gruppentanz verwirklicht, und „in einer wirklich eurhythmischen Darstellung verbindet sich Wollen, Fühlen und Denken zum konkreten Formausdruck, bei welchem die Rhythmenkombinationen der Raumrichtungen Spannungen und

Spannungsfolgen ergibt, die nicht mehr als Formen, sondern als Gedanken anzusprechen sind."

Man verstehe, dass eben diese Drei-Einheit Wollen, Fühlen, Denken jene Drei-Einheit Tanz, Ton, Wort bedeutet — der Gedankenrhythmus ist deren gemeinsame Grundlage, und in welcher der drei Künste er vornehmlich erscheint, hängt von der Art der Bewegungsspannung ab. Hier gelangen wir also von der „Eurhythmie" zum Drama — dem reinen Tanz als der eigentlichsten Vereinigung des intellektuellen und gefühlsmässigen Elements ist die Zukunft vorbehalten. Er kann erst zur vollen Blüte kommen durch die Schrift. Dann aber, „wenn wir das ewige und höchste Symbol des Lebenswillens, die Bewegung, tänzerisch erfasst haben, dann haben wir das Leiden und den Streit zwischen Gefühl und Verstand überwunden" — aber auch die Symbolik im engeren Sinne, „da die Bewegung, der Urquell des Lebens, unmittelbar sich selber darstellt".

Von solchen begeisterten Ausblicken und tänzerisch beschwingten Ahnungen kehren wir zu den im engeren Sinne künstlerischen Folgen der künftigen Bewegungsschrift zurück. Es ist nur auf den ersten Blick verwunderlich, dass sich etwa ein heute lebendes bedeutendes Tanztalent gegen den Gedanken einer Bewegungsschrift sträubt, statt in ihr die Möglichkeit einer unvergänglichen Dauer der eigenen Werke zu begrüssen. Man stelle sich vor, dass vor dem Bestehen von Harmonielehre und Notenschrift ein Beethoven leben könnte, der einzig darauf angewiesen wäre, seinen musikalischen Genius ohne jede Trennung von Produktion und Reproduktion auf einem Instrument auszudrücken. Auch er würde vielleicht eine Schrift entsetzt ablehnen, wenn man sie plötzlich, und sei es auch gleich in der denkbar grössten Vollkommenheit, an ihn herantrüge, denn es würde ja nun gelten, seine Eingebungen in ein dürres System von ein paar Tönen, Ton- und Taktarten zu pressen, wobei der ganze, durch keine Regel zu fassende Reichtum von Viertel-, ja Achteltönen, die er vielleicht anwandte, und von unendlichen harmonisch-disharmonischen, rhythmischen, dynamischen usw. Kombinationen kläglich verloren ginge, und diese Eingebungen nun obendrein zünftigen musikantischen Handwerkern überantwortet zu sehen. Es ist nämlich unzweifelhaft, dass auch die Musik durch das Mathematische, Physikalische der Schrift Unermessliches verloren hat, allein sie hat erst recht Unermessliches dabei gewonnen, sie ist durch die Schrift erst zu Kunst und Form geworden: von einem persönlichen menschlichen



DORA BRANDENBURG-POLSTER:
GERTRUD LEISTIKOW (FURIENTANZ)

XXIV

Ausdrucksmittel zu einer un- und überpersönlichen Gottheit, der alles Menschliche dient. Und dennoch umspielt der Reichtum des Persönlichen nun erst unerschöpflich ihre Werke, die bei jeder Interpretation zugleich immer dieselben und immer andere sind, ja, erst durch ihre immerwährende Veränderlichkeit ihre immerwährende Gleichheit offenbaren. Sobald der Tanz heute schon Form und als solche verstanden wird, erregt er das Bedürfnis, ihn auch von anderen, als seinem Schöpfer, getanzt zu sehen. Es gibt Menschen, deren reproduktive Möglichkeiten bei weitem grösser als ihre produktiven, aber auch solche, deren produktive Möglichkeiten bei weitem grösser als ihre reproduktiven sind. Und jene Tatsache, dass persönliche Hemmungen die überpersönliche Leistung wenn nicht gar zu bedingen, so doch ungeheuer zu steigern vermögen, kann sich auch beim Tanz erst durch die Schrift offenbaren.

Rudolf von Laban ist ein bedeutender Mann, aber keine „markante Persönlichkeit", kein „Charakterkopf", was eine individualistische Epoche unter einem grossen Menschen versteht. Er ist, wenn man von blässlichen Kulturbegriffen absehen und Natur und Kultur als Eines begreifen kann, eine erstaunliche Naturkraft, der mit Bejahung oder Verneinung, mit Lob oder Tadel nicht beizukommen ist und die der Geschmacksurteile spottet. Er ist inkommensurabel, er ist Künstler, Pädagog, Gymnastiker, Tanzbildner, Choreograph, Musiker, Maler, Schriftsteller, Forscher, Entdecker, Erfinder, Ethiker, Denker und Seher. Er ist trunken von Bewegung, deren ganzes Leben, das früher Völker durchdrang und das heute verkümmerte, sich in dem einen Menschen zusammengedrängt zu haben scheint, um als ein durch zahllose Sickerungen entstandener Quell an einer Stelle wieder hervorzubrechen und die Dürre von neuem zu befruchten. Auf allen möglichen europäischen Schauplätzen hat er mit dem revolutionären Mut zu eigenen und neuen ethischen Lebensformen, in Kampf und Notdurft, allein und mit Schülern, anstössig und begeisterten Nachhall und Gefolgschaft erweckend, in alten Maurerbünden und werdenden Gemeinschaften das tänzerische Gesetz verfolgt, immer praktisch, aktiv versuchend, beispielgebend, Perspektiven vor- wie rückwärts nach allen Richtungen weisend, schöpferisch anregend und divinatorisch, in strenger Begriffsbildung und orgiastischer Lebenserweckung, im gewissenhaften Kleinwerk gymnastischen Elementarunterrichts und in kultischen Festen.

Er hat Tanz, Ton, Wort der Zeiten und Völker von den ritualen Formen des Orients über die griechische Tragödie und die Choreographien des Abendlandes bis zum naturalistisch-psychologischen Gesellschaftsdrama und den neuen Bildungen des modernen Tanzes und werdenden Theaters in Beispielen vorgeführt und die gegebenen Räumlichkeiten dabei jeweils wechselnd benutzt, aufgeteilt, gegliedert, belebt, und, immer gegen die Zeit rebellierend und doch ihre Mittel und Möglichkeiten begierig nutzend, sogar das Kino nicht verschmäht, um selbst Technik, Lichtbild, Schwarzweiss und bewegte Fläche seinem gestaltenden Bewegungsdrange dienstbar zu machen. Mit seiner Choreographie hat er unter Fruchtbarmachung einer Fülle von Hilfswissenschaften, von denen ich Ritualistik, Symbolistik, Kult- und Geheimlehre, Runenkunde, Choreographik, Ethnologie, Literatur, Kunstwissenschaft, Theatergeschichte, Physik, Mechanik, Kristallographie, Kinematographie, Anatomie, Psychoanalyse nenne, eine neue Wissenschaft begründet und geschaffen, aber darüber hinaus ein gewaltiges Stück Leben emporgerissen, in dem sich uralte Menschheitsweisheit mit überraschend neuen Entdeckungen und Erfindungen und einem selbständigen tänzerischen Künstlertum vereinigt hat.

Seine Schule, die er während des Krieges in Zürich unter grossen Opfern aufrechterhielt, hat er nach Friedensschluss zweien Mitarbeiterinnen überlassen, um seine Choreographie zu vollenden und zu veröffentlichen und um ein seiner würdiges neues Arbeitsgebiet in einem grösseren Rahmen zu suchen, als ihn ein Ländchen wie die Schweiz zu bieten vermag. Ich habe in meiner Schrift „Das Theater und das neue Deutschland" zur Neugründung oder Fortführung der Labanschule auf deutschem Boden aufgerufen, damit sie sich bei uns zu einem neuen Theater oder doch zu der entscheidenden Keim- und Pflegestätte einer neuen Theaterkunst auswachse. Was der Tanz dabei zu gewinnen hätte, ist klar. Der Tanz als Kunst ist bisher am besten einer jungen und zarten Pflanze zu vergleichen. Über dieser schwebt mehr und mehr das drohende Verhängnis, vom Dilettantismus überwuchert, vom Reif der Verständnislosigkeit erstarrt und unter den Fäusten von Theater- und Variétédirektoren, Konzertagenten, Impresarios und Managern aller Art, die sie auf ihre Nutzbeete pflanzen, durch Raubbau ausgesogen zu werden. Ahnungslos sind die Kritiker, ahnungslos ist das Publikum, ahnungslos sind die Tanzlehrer, und ahnungslos sind die meisten Tänzer selber. Dennoch: eine so starke, an den verschiedensten Stellen

gleichzeitig ausgebrochene Bewegung, wie die der Körperkultur und des Tanzes, die nun schon mehr als anderthalb Jahrzehnt besteht, ist keine blosse Mode und kann nicht mehr untergehen. Nur läuft die Strömung Gefahr, dass sich die einzelnen Bäche, aus denen sie anfangs naturgemäss bestand, nicht zusammenfinden, und dass sie zum grossen Teil in kleinen und ziellosen Rinnsalen versickert und vertrocknet. Eine Schule könnte sie zusammenfassen, sie könnte sie mit dem Strom des allgemeinen geistigen Lebens speisen und diesen wiederum mit ihr. Nur eine Schule kann die Aufgaben wirklich, nämlich praktisch, ganz erfüllen, denen ein Buch wie das vorliegende theoretisch dient, denn sie kann die Kehrseite der vollkommenen kritischen Strenge zeigen: die vollkommene Gerechtigkeit und Milde, die jede suchende Kraft zu fördern und zu verwenden weiss. Und zwar könnte es nur eine Schule des Mannes, der als einziger Mensch von Jugend an das Problem der Körperbewegung in dessen ganzen Umfange zu seiner Lebensaufgabe gemacht hat, zugleich als die Dreieinheit Tanz, Ton, Wort, als Problem des stummen, absoluten Tanzes und als dasjenige der Bewegungsschrift, und ich wäre ihm bei der Leitung zur Seite gestanden.

Aber es scheint, dass die wirtschaftliche Not der ersten Friedenszeit die würdige Verwirklichung eines solchen Schulgedankens, wenigstens einstweilen, ausschliesst. Und man möchte Rudolf von Laban, nachdem ihm der Kleinkampf der Not und des Stundengebens schon genug und übergenug beschieden war, die jetzige Vollkraft seines Lebens nicht in neuen Versuchen mit unzureichenden äusseren Mitteln zerreiben sehen. Er verdient und braucht ein grosszügiges Wirken von weitreichender, repräsentativer Öffentlichkeit. Wie sich dieses innerhalb eines staatlich-gesellschaftlichen Gemeinwesens am besten finden und verwirklichen liesse, das hat er jüngst in einem Aufsatz „Kultische Bildung im Feste" angedeutet („Die Tat", Jahrgang XII, Heft 3). Er geht darin scharf ins Gericht mit den „verlotterten Einrichtungen der Kirchen, Schulen und des Kunstgeschäftes", er spricht der Kirche, dem Staat, den einzelnen Berufsgruppen und politischen Parteien die Fähigkeit ab, aus ihren Sonderinteressen heraus festliche Erhebung und Gesittung zu schaffen, aber auch den einzelnen Veranstaltern, den menschlichen Festwunsch rein zu befriedigen. „Der Versuch, die Welt als Warenhaus und Kaserne zu organisieren, führte zum Weltkrieg". Laban denkt sich über jenen notwendigen Schichtungen und Spaltungen, sie versöhnend und vereinigend, einen Überbau, eine übergeordnete Berufs-

organisation, die sich mit dem Wesen festlicher Erhebung eingehend zu beschäftigen und neue, entstehende Formen der Festkultur, der Erholung, Erhebung und Belehrung auszubauen hätte, Formen, die auf keine Tendenzen abzielen, also beispielsweise keinen militärischen, wirtschaftlich-sozialen, wissenschaftlichen oder religiösen Charakter tragen dürfen. Es gilt vielmehr nur, die freudespendende Kraft des Lebens, deren Quell von den Trümmern der zerfallenden Götzen verschüttet ist, neu zu wecken und zu stärken. Gymnastik, Kampfspiel und Gruppenspiel, Gedanken- und Redekampf — alles ist schon da. Wo aber bleibt noch die äussere Organisation, aus der die Gesamtheit Kraft und Erholung schöpfen kann, die Anerkennung einer eigenen öffentlich konsolidierten Berufsgruppe, die, nach Labans Worten, dies alles sozusagen strategisch, erzieherisch und künstlerisch leitet? Er weiss, dass zur Gymnastik auch die Ausdrucksformen der Lautgebung und des Denkens gehören, dass eine neue Festkultur nicht im alten Gottesdienst und Staatsdienst, sondern in Körperkultur und Kunst zu wurzeln hat, dass es ein Gewissen der Gemeinschaft gibt oder vielmehr geben müsste, eine natürliche Gemeinschaftsethik als ein Ziel, das auf dem Wege „freigymnastischer Gewissenskulte und freifestlicher Zusammenkünfte" zu erreichen ist. „Die Kunst soll aber wirklich frei sein und nicht durch die Absicht, Harmonie zu bringen, Sitten zu richten oder Herzen zu trösten, verstimmen." Seinem tänzerischen Sehen und Denken soll die Bildung jenes Gemeinschaftsgewissens „nicht durch die oberflächlichen Mittel eines durch den Verstand ausgedachten Zeremoniells oder einer gefühlsmässigen Hoflichkeit oder Verbrüderungsträumerei geschehen". Der Gedanke einer Festkultur ist ihm „keine verstandesmässige Konstruktion, noch ein gefühlsmässiger Wunsch", sondern „im Hoffen ein Voraussehen und noch viel mehr — ein Gestaltungswille."

In Rudolf von Laban lebt, wie in keinem anderen, dieser Gestaltungswille. Doch wie begegnet man einem solchen Manne im neuen Deutschland? Er ist Österreicher und hat darum überall um Zuzugs- und Aufenthaltsbewilligung zu kämpfen, ja; er war und ist vor Ausweisungen nicht sicher, statt dass man ihm Wege und Mittel des Wirkens gewährt, und dies, wo der erste Teil des vorliegenden Kapitels seit Jahren in mehreren tausend Exemplaren verbreitet ist und vor einem Jahre mein öffentlicher Aufruf, der für ihn eintritt, von den namhaftesten und, wie man glauben sollte, einflussreichsten Persönlichkeiten herausgegeben wurde. Nicht durch einen auf noch so unglückselige Weise verlorenen

Krieg und nicht durch eine noch so grosse wirtschaftliche Not kann Deutschland verloren sein, wohl aber kann es verloren sein, wenn es Männer wie Rudolf von Laban nicht mehr zu den Seinigen rechnet und sie nicht mehr mit offenen Armen bei sich aufnimmt, sondern ihren Glauben betrügt, dass Deutschland der Boden ist für eine geistige Erneuerung der Welt oder wenigstens, wie seit Jahren, für die neuen Kräfte der Gymnastik und des Tanzes. „Auch der Gesetzgeber und der Verwalter oder polizeiliche Vollstrecker“, sagt Laban, „sind Berufsarbeiter, denen keine Macht über die Sitten und Gebräuche gegeben werden darf.“ Was wissen freilich unsere Regierungen und Behörden von dem Glauben dieses Mannes, dass „das öffentliche Leben Sache der künstlerischen Lebensauffassung der Gemeinschaft“ ist oder dass „Gedankenkampf, Redekampf die Einsicht klären, das Gewissen und Taktgefühl stärken“ soll? Sie schützen die Freiheit d e s Gedanken- und Redekampfes, der die Einsicht trübt, Gewissen und Taktgefühl schwächt, und sie sind nicht tieftraurig wie Rudolf von Laban, wenn sie sehen, „wie der Festtrieb der Menschen seine Nahrung in den Gossen des Aberglaubens, in Gerichtsverhandlungen, spiritistischen Seancen und Bordellen, bei öffentlichen Hinrichtungen und in geschmacklosen Kunstdarbietungen sucht.“ Ihnen sei gesagt, dass es ohne die „freudespendende Kraft des Lebens“ keinen Wiederaufbau gibt.

Wir wollen uns dennoch den Glauben nicht rauben lassen, dass die Heimat, die ihren geistigen Söhnen und Lehrern die Rückkehr verweigert, politisch geschlagen, doch den Funken enthält, der als Flamme auf den Leuchter gehoben werden will, und vielleicht jetzt erst recht. „Wo ist dein Delos, wo dein Olympia, dass wir uns alle finden am höchsten Fest?“ fahren wir fort mit dem Dichter das arme und reiche Vaterland zu fragen, wir grüssen es mit neuen Namen in seinem Adel als die „reifeste Frucht der Zeit“ und hoffen mit jenem, dass das säumende und schweigende längst heimlich bereitet hat, was seine Söhne erraten möchten und nicht erraten können.

NEUNTES KAPITEL

MARY WIGMAN, EDITH VON SCHRENCK

Es würde hier zu weit geführt haben, die Art des Labanschen Unterrichts auf all seinen Einzelgebieten und in ihrer Gesamtheit oder gar seine bisherigen überpädagogischen, künstlerischen Leistungen näher zu schildern. Der „freie Tanz" ist ausserdem noch sehr jung und unser Aufnahmevermögen für ihn, unser zeitliches Auge möchte ich sagen, das noch längst nicht die Gedächtniskraft des Ohres entwickelt hat, erst recht. Allein wer etwa glaubt, es könne wenigstens dem freien Tanz die Trockenkeit der Theorie anhaften, der sehe Labans Meisterschülerin Mary Wigman an. Für sie war der Tanz ohne Musik von vornherein angeborene Notwendigkeit, wie für den absoluten Musiker die Musik ohne Worte; unabhängig voneinander hatten der tanzdenkende, geistig tanzschaffende Mann und die instinktive, selbsttanzende Frau das gleiche künstlerische Ziel entdeckt, ehe sie sich fanden, um es in fruchtbarer Zusammenarbeit zu verwirklichen.

Aus der Wigman sprach von Anfang an die Körperbewegung in ihrem elementarsten Wesen, schlechthin als sichtbar gewordener Naturlaut. Und auch als ihre Tänze schon schreibbar und geschrieben wurden, mochte man sie anfangs eher noch für formlos als für formalistisch halten. Man hätte sagen können, dass die Tänzerin Quader auf Quader türmte, wenn die Einzelheiten ihrer Darbietungen nicht doch wieder von Anfang an so den Charakter der Folge gehabt hätten. Wie summiert, wie intellektualistisch aneinandergekittet erscheint Sacharoffs langsame Bewegung neben der ihrigen, die ganz voll strömt und die doch wieder voll plötzlicher Schnelligkeiten ist, welche, ob sie uns nun von ihrer organisch-architektonischen Notwendigkeit überzeugen oder nicht, wilde Ausbrüche der einen, verbundenen Bewegungsmasse sind. Früher blieb die Tänzerin nur in kleinen groteskeu Tänzen voller Humor in

den Grenzen der Kammerkunst, sonst war in ihren Solotänzen das voll durchflutete Bewegungsleben fast zu dämonisch, zu atemrauhend, von einer Intensität, deren beklemmende Wirkung sich nur in der grösseren Extensität des Gruppentanzes befreiend aufgelöst haben würde. Als Künstler und Mensch ganz der grossen Sache hingegeben, stellte sie ihre geniale Begabung in den Dienst der Idee, als sie Labans bedeutendste Helferin wurde. Schon durch ihren Körper, der mit seiner Kräftigkeit die vollste Schwungkraft, Schnellkraft und Leichtigkeit vereinigt, repräsentiert sie einen neuen Tänzertypus, der über die meist gewohnte anmutsvolle Grazie der Solotänzerin hinauszugelangen berufen ist, den nicht nur sein grosses Können, welches doch niemals, wie dies bei den Gruppensolisten des Balletts der Fall ist, den leisesten Eindruck der Akrobatik und der blossen Technik aufkommen lässt, sondern noch mehr seine gebietende Geste, sein langsames Schreiten und der orchestrale Charakter seiner vereinigten Mittel zur Führerin einer grossen Menge, eines mächtigen Gruppentanzes, zum Vorbild des erhofften und notwendigen Tanzchorführers bestimmen. Aber Mary Wigmans nur durch Anpassung an die Gruppe zu erringendes Können, insbesondere ihre Beherrschung des Raumes und aller Ausdrucksmöglichkeiten in Tanz, Ton, Wort, würde auch dem Solotanz eine grosse Bereicherung seiner Mittel bedeuten, wie man an ihren eigenen Solotänzen sieht.

Inzwischen ist sie nämlich, nach jahrelanger Schul- und Gruppenarbeit, rein als Solistin hervorgetreten, und wer sie erst als solche, und nur als solche, kennen lernt, der müsste, wenn er Art und Grenzen des modernen Tanzes durchschaut und überblickt, doch gleich zugeben, dass sie der Schule, die sie vertritt, und ihrem von aller Schule unabhängigen Eigenwesen nach zu den paar ernsten, schaffenden Persönlichkeiten gehört, die das flache, dilettantische Gewimmel heutiger Tänzerinnen felshaft überragen, Massstäbe bedeuten und Richtung weisen, und dass ihr Können und ihre Vielseitigkeit gleich imponierend sind. Gerade weil ihr Körper einen schwereren Typus besitzt, als man ihn gemeinhin im Tanze sieht, triumphiert um so mehr die Bewältigung der Materie, die sich unter einer unvergleichlichen Disziplin und Sicherheit beflügelt und auflöst, dass nichts mehr der Peinlichkeit des Zufalls überlassen bleibt, sondern jeder Augenblick und das, was er enthält, vollkommen beherrscht ist. Von feierlicher Marsch-Grandezza erhebt sie sich über den huschenden und gestreckten Flug eines Scherzos zum gliederlösenden Straussschen Walzer, versinkt in Schatten



DORA BRANDENBURG-POLSTER:
GERTRUD LEISTIKOW (FURIENTANZ)

und Traum, entfesselt in sakralen Tänzen, bei denen die Musik schweigt oder als ekstatisches Geräusch dient, kultische Schauer des Opfers und Spuk des Götzendienstes und reisst sich danach zur rassig-steilen Ruhe und gebäumten Steppenwildheit Brahmsscher ungarischer Tänze empor. Man konnte bei diesem Programm noch in Einzelheiten des Geschmacks, des Kostüms, der gleichmässig grellen Maske mit ihr rechten, man konnte an ihren Einfällen Kritik üben, man konnte es bedauern, dass sie manchmal in dem Barock linear-graphischer Armbewegungen und Handumbiegungen oder in einigen abgezirkelten Symmetrien Alexander Sacharoff nachfolgte, dessen intellektuelle und optische Art gerade sie am wenigsten nötig hat, obwohl es begreiflich ist, dass der einzige ernsthaft arbeitende Tänzer, der in der Schweiz lebt, während ihrer dortigen Jahre Einfluss auf sie gewann — dies alles tritt im Grunde völlig zurück und verschwindet hinter der Tatsache, dass ihr Tanz, wie vielleicht kein anderer, das überwältigende Phänomen der Bewegung aufweist, ja so etwas wie eine Phänomenologie der Bewegung schlechthin ist.

Sie baut in den Raum hinein einen zweiten Raum, in dem ihr Tanz schwebt wie ein Weltkörper in seinen unsichtbaren Angeln und der wie ein gläsernes Firmament zersplittern müsste, wenn sie seine Wölbungen überschritte. Bei einem ihrer Tänze setzt, am Anfang und am Ende, die Musik plötzlich aus, es ist ein atemraubender Moment, als wiche der Boden unter ihren und unseren Füssen, aber man erkennt sogleich mit Staunen, dass ihre Bewegung sich selber trägt, und hat man den nächsten Tanz gesehen, der völlig stumm ist, so erscheint einem die Begleitung bei ihr nur noch als eine Stütze und Krücke, deren sie nicht bedarf. Es ist ein ähnliches Erlebnis, wie es ein Ohr haben würde, welches bisher nur das gesungene Lied kennt und nun zum ersten Male ein ganz in sich selbst ruhendes Gebilde der „absoluten" Musik empfängt. So wenig man die Vermählung von Wort und Ton antasten und missen möchte, möchte man gegen den Tanz mit Musik hierdurch etwas einwenden — aber wie Entwicklung und letzte Würde der Musik von den Möglichkeiten ihrer Freiheit und Selbstherrlichkeit abhingen, genau so wird der Tanz zu zeigen haben, ob er auch ohne den Ton leben kann. Mary Wigman ist im stummen Tanz in ihrem eigentlichen Element, und es gehört wohl nur zu ihrer Taktik dem Publikum gegenüber, dass sie ihn einstweilen nur erst vorsichtig und vereinzelt herausstellt. Sie beweist allerdings, dass sie musikalisch

ist und die bisher gewohnte Art des Tanzes ebenfalls beherrscht, wodurch ihr Sieg auf ihrem besonderen Felde noch grösser wird. Die Bewegung ist bei ihr eine flüssige Masse, die doch selber den Rhythmus und die Struktur hergibt, die sich fügt und gliedert, staut, bricht und steigert, auch in ihrer äussersten Verflüchtigung zu einem reichen Bau gestaltet, dessen letzter „Sinn" nicht in irgendwelchen „Stimmungen" und Affekten liegt und sich den Worten und Begriffen entzieht. Gewiss, dieser Bau gehört in den weiteren Bau des Festes, der feierlichen Darbietung, der erhöhten Aufführung. Die Kräfte sind da, die Gruppen möchten sich sammeln und schliessen, Mary Wigman könnte ihre Führerin sein — aber wer baut ihnen das Haus, wer schafft ihnen die Gelegenheit? Mit ihren neuesten Tänzen ist die Wigman noch so gewachsen, dass das kritische Wort Zeit und Aufschub braucht, um ihr dereinst mit gebührender Ausführlichkeit gerecht werden zu können. Sie ist nun selber ein Phänomen, und in ihrer Weise vielleicht das grösste der Tanzkunst überhaupt. Wie bei Bach oft keine Musik mehr gemacht wird, sondern die Musik gleichsam selber in die Erscheinung tritt, so tanzt die Wigman oft nicht, sondern es scheinen in ihrem Tanz mit magisch-dämonischer Objektivation, als Absolutheiten, Raum und Bewegung selber sichtbar zu werden. Mit Recht wählt die Tänzerin allgemeinste Bezeichnungen wie „Der Schwung", „Das Zeichen", „Die Mitte" — denn hier wird der tänzerische Impuls zum kosmischen, die Bewegung zur ewigen Hieroglyphe und Rune, das Ich zum kreisenden Zentrum.

Die Eigentümlichkeit der Wigman, dass ihr Tanz, durchaus unpantomimisch, durchaus „absolut", auf reiner Bewegungsthematik und Bewegungsarchitektur beruht, dass er keine anderen Gesetze kennt als diejenigen einer Form, welche eben aus der Bewegung kommt, und doch von einer unsichtbaren Gruppe, ja von einem heimlichen, neuen, kultischen Theater umgeben ist, dass er nicht aus irgendwelcher Tradition schöpft, sondern Tradition erst schaffen hilft, findet sich in ähnlicher Weise bei Edith von Schrenck. Aber während die Wigman auf ihrem grossen Instrument fast so etwas wie eine einzelne, wenn auch die führende, Stimme aus einer Partitur spielt, unbekümmert darum, dass das Orchester, welches sie ja freilich von langer Gruppenarbeit her kennt, zufällig fehlt, transponiert die Schrenck gleichsam das Orchester in den Solopart: sie ist sich selbst die Gruppe. Bei der Wigman ist der Tanz trotz aller Strenge und Disziplin irgendwie gross-

artiger Wildwuchs, sie ist im ganzen eine extensive, urbane Natur, die Schrenck ist dagegen nicht nur intensiv, sondern auch weit spröder, der Gemeinschaftsdrang erscheint bei ihr, sich von sich selber feindlich abwendend, in einer einsamen, herben und eigenwilligen Individualität verkapselt. Jene überrascht durch die Fülle der Möglichkeiten, diese durch das, was sie aus sich gemacht hat, jene ist wie ein Quell, der stark sprudelt, einerlei, ob er auch einmal Steine und Lehm mit emporreisst, oder gar wie ein Meer, diese wie ein Fluss, der Arbeit leistet. Als die Schrenck zum ersten Male auftrat, sah man zum ersten Male wieder nach den letzten Jahren des Niedergangs den Tanz nicht als Spiel und eitle Schaustellung, sondern als einzige, zwingend notwendige Sprache und Selbstbefreiung einer reifen, bedeutenden Natur, deren Ausdrucksmittel auf vollendetem Können und strenger Sachlichkeit beruhen. Sie beherrscht in gleichem Masse die verschiedensten Grade der Leichtigkeit wie diejenigen der Kraft. Diese Kraft ist bald von gefesselter Verhaltenheit, bald von weitzügigem Pathos, bald von explosiver Wucht, aber sie löst sich auch in bewundernswerten Abspannungen und Abschwellungen. Der Grundzug der Tänze beruht in einer satten, lebensvollen, steppenhaften Schwermut, aus deren Feierlichkeit dann plötzlich die Kobolde eines ernsten Humors ausbrechen. Und so wenig diese Tänze oft die Ecken und Kanten vermeiden, so rundet sich ihr Ganzes doch immer wieder zu einer dichten Geschlossenheit.

Wo Edith von Schrenck, als Flötenspieler nach Musik von Sibelius, das Liebliche, frei Strömende, wo sie im Rubinsteinwalzer den Rausch, wo sie in einer Chopinschen Mazurka die reine Anmut versucht, da zeigen sich freilich ihre Grenzen. Wohl liegt ihr das Flattern und blumige Wachsen, wie in den „Drei Studien" nach Skrjiabin, das streng Getragene und Geschrittene mit den geschwungen und umgebogen sich darbietenden Händen, wie in drei Tänzen nach Bach, aber eine letzte Formel ihres Wesens und Könnens findet sie in „Gefesselt" nach Chopinscher Musik, wo die Bewegung, trotz der Ballung der Hände, nicht, wie bei allen Tänzerinnen, die ich ein Gleiches versuchen sah, abgeschnitten oder nur extrem konzentriert wird, sondern sich, als gehemmte Wucht, im ganzen Körper staut und wo sich die Tänzerin nur aus den unsichtbaren Ketten befreit, um hinzustürzen. Trotz dem Vorwurf und Titel „Gefesselt" ist alle billige „Poesie" vermieden, lebt der Tanz ganz durch die Strebungen der Form, und in der „Amazone" (Musik von Rachmaninoff) sind ebenfalls, obwohl hier gar kriegerische

Requisiten verwendet werden, die Motive nicht Abbild, sondern Urbild, und in der zwangsläufigen Folge von Angriff und Flucht, Sieg und Niederlage, Sprung und Ruhe, Knien, Hinsinken, Hinlehnen, Ausstrecken, ist keine Nachahmung der plastischen Bildwerke gegeben, an die sie erinnern mag, sondern sie ist demselben Bewegungsurquell, wie jene, entflossen. Tempeltanz und Gebet (nach Grieg) und ein Tanz „Besiegt" (Rachmaninoff) vervollständigen die Eindrücke eines zugleich steilen und unterwürfigen Pathos, während sich der besondere slawische Humor zu „Kobold" (Grieg) und „Polichinelle" (Rachmaninoff) verdichtet: im ersteren gedrehte Frontensprünge, eine äusserste Gefährdung und Behauptung des Gleichgewichts, ein Zucken und Verschränken der Hände, beim letzteren Tanz ein Ausstrecken des Beins mit aufwärts geklapptem Fuss, die Bindung des einen Beines durch das umgeflochtene andere, eine traurig komische Feierlichkeit mit der Hand auf dem Herzen, ein plötzliches Herumspringen auf einem Bein und ein Durchschlenkern des ganzen Körpers in wurstigem Übermut.

Ihr bestes Kennzeichen aber erhalten die Tänze der Edith von Schrenck, die sich viel enger als diejenigen der Mary Wigman an die Musik anschliessen, ja, aus ihr geboren werden, durch eine strenge, feurige und doch bewusste Leidenschaft, die an die Bewegung jeden Blutstropfen rückhaltlos hingibt. Nur ist diese Leidenschaft vielleicht zu sehr Ehrgeiz, wenn auch ein priesterlicher, etwas Karges, Unbeschwingtes, Ungelöstes und Unerlöstes bleibt zurück, das nur die tragische, teils schwere, teils bocksfüssige Klage des Dionysos vernimmt, aber, wenigstens einstweilen, seinem orgiastischen Jubelruf, als welcher doch letzter und eigentlicher Antrieb und Lockruf, letzte und eigentliche Weisheit des Tanzes ist, keine Folge zu leisten vermag.

ZEHNTES KAPITEL

JUTTA VON COLLANDE, LAURA OESTERREICH

Trotz allem, was in den vorigen Kapiteln über das Neue, noch nie Dagewesene, an der Erscheinung des modernen Tanzes gesagt wurde, der sich seine Tradition erst schaffen muss, drängt es sich doch immer wieder auf, dass es in keiner Kunst, auch in dieser nicht, einen eigentlichen ersten Anfang gibt, dass Tradition auch da vorhanden ist und immer wieder gepflegt werden muss und dass auch der Widerspruch in der Stellung des modernen Tanzes zum alten Ballett, welches er zugleich ablehnt und sucht, nur die lebensvolle Spannung zwischen zwei Polen bedeutet. Und trotz allem, was wir immer wieder über den ausschliesslichen Wert der Form sagten, ist doch der ewige Urquell des Tanzes die improvisierende Persönlichkeit. Auch hier also Pol und Gegenpol — und diese vielfache Polarität innerhalb des modernen Tanzes verbürgt sein Leben und spottet aller Dogmatik und Schulmeisterei.

Den Wert des lebendig Traditionellen scheint mir keine Tänzerin so bedeutsam und reizvoll zu verkörpern wie Jutta von Collande. Ihre Tänze sind Tanz im engeren Sinne, insofern sie das zur Kunst erheben, was wir gemeinhin unter dem Worte Tanz zu verstehen gewohnt sind, sie setzen auf eine neue, vollkommen eigene Art das gute, wertvolle Erbe der Reigen, der Rundtänze, der Volkstänze und der alten, wirklich künstlerischen Gesellschafts- und Bühnentänze fort, sie sind ein erneuertes, befreites, geläutertes Ballett, — „Stiltänze", wenn man unter Stil ein gewisses zugleich strenges und festlich-heiteres Übereinkommen begreift, „Kulturtänze", wenn man hier unter Kultur den verfeinerten gesellschaftlichen Zauber, die geistige Anmut etwa des Rokoko versteht; sie beruhen auf dem Schritt und seinen vielen gepflegten und kapri-

ziösen Möglichkeiten, aber der Schritt ist bei ihr eine Funktion des ganzen Körpers und nicht die seelenlose Beinakrobatik des Balletts, weshalb die Künstlerin auch niemals den Spitzentanz anwendet, obwohl sie, die nur sehr vorsichtig und sparsam produziert und dabei eine planvoll-fleissige Arbeiterin ist, an technischem Können und Wissen die eitlen Spezialistinnen übertrifft. Das Erneuernde in ihrem Schalten mit allem Überkommenen muss sich ja schon darin zeigen, dass sie als Einzeltänzerin wiederum ganz auf sich selbst gestellt ist, da sie es zu den freien Bildungen einer rein solistischen Kunst steigern und erweitern muss, einer solistischen Kunst, in der, wie in ihrer zierlich-scharmanten Trägerin selber, die überlebten Gruppen der volkstümlichen Tanzwiesen und Tanzböden, der Ballsäle und Bühnen wie in einer späten, feinen und vereinzelten Spitze ausschwingen, gleich dem Walzer in der Kunst einer Grete Wiesenthal. Unter tanzausübenden und tanzbegeisterten Naturburschen, Wandervögeln, Griechenschwärmern, Gymnastikern, Weltanschauungsaposteln und Hellerauern mag ein Tanz wie derjenige der Collande allerdings leicht plumpen Missverständnissen ausgesetzt sein: dieser „Tanz“ ist nämlich zugleich oft ein „Tanzen“, wie in aller echten Musik ein Stück blossen „Musizierens“ lebt, er hat, bei all seiner unzudringlichen Sachtheit, etwas Artistisches in dem doppelten Sinne dieses Wortes, der zur einen Hälfte an Zigeunerkünste, an die freien und doch so exakten Leistungen des fahrenden Volkes und der Seiltänzer anklingt, aber er hat es in jener verfeinerten Romantik, wie sie etwa aus dem „Wilhelm Meister“ spricht und wie sie sich dort mit dem vorurteilslos-kultivierten Hauch von Adelsschlössern paart, er hat, schon in den Kostümen und der Musik, etwas gleichzeitig Unwählerisches und zielsicher Wählerisches mit seinem Hang zum „Rassigen“ jeder Art. Man muss die Mischung spüren, die hier in einer gebundenen und verbindlichen Kunstübung wie in einem feinen gläsernen Kelch kredenzt wird.

Gern hat dieser Tanz etwas von einer Introduktion, einer zierlichen Begrüssung, einer „Darbietung“ im eigentlichen Sinne des Wortes, etwas Kuriales und Schnörkelhaftes, etwas von Initial und Arabeske. Wenn er in hervorragendem Masse auf dem Schritt beruht, so schliesst das zwar jene gleichmässige, atmende Durchdrungenheit des ganzen Körpers und jenes voll durchflutete und durchseelte Bewegungsleben der Arme aus, was beides, unzertrennlich zusammengehörend, ein manchmal erreichtes Hauptziel des modernen Tanzes bedeutet, aber so will

damit doch nicht gesagt sein, dass bei der Collande der übrige Körper, wie im alten Bühnentanz, vom Schritt mitgeschleppt wird, vielmehr ist jener an dem Schritt doch wesentlich beteiligt und bildet zu den verschiedenen kunstvollen und geistreichen Formen dieses Schrittes einen bald grazilen, bald leicht gravitätischen Kontrapunkt. „Pavane" und „Passepied und Loure", beide nach französischer Musik, sind solche ganz unarchaischen, neuartig altmodischen, zieren „Begrüssungen" voll Beherrschtheit und Anmut, mit leisen Ausbuchtungen, Verschränkungen, Spreizungen, Gruppierungen und mit federnden Knie- und Fussgelenken bei abgewogenen Sprüngen. Aber „Volkstanz" und „Schalksnarr" treten zu diesem Pagentum hinzu und ergänzen das gedrechselte, spieluhrfeine Bild dieser Tänzerin, die doch mit ihren Brahmswalzern und den „Altwiener Weisen" über jede noch so kostbare Künstlichkeit hinaus und damit bisher vielleicht überhaupt am weitesten gelangt: Da ist, wie in den schönsten Volksliedern, die Form zu einem lückenlos dichten, voll blühenden, bunten, bebänderten, schwermütig-heiteren Kranz geflochten, fleissig und träumerisch, man spürt die strophische Gliederung hindurch, und in dem Altwiener „Schön Rosmarin" ist — oft überkreuz — eine höchste Zierlichkeit der Wege, mit der die Fussspitzen den schwebend ausbalancierten Hinundherflug der wonnig schwankenden Figur niederschreiben.

Ist die Collande am meisten von allen heutigen Tänzerinnen verkörperte Tradition, so ist Laura Oesterreich am meisten improvisatorische Persönlichkeit, am ausschliesslichsten tanzende Seele, die geborene Tänzerin, und sie setzt damit die Linie fort, die in Grete Wiesenthals grossen Augenblicken und in Clotilde von Derps ersten Anfängen überraschend und überwältigend zutage trat, jene Linie, auf welcher lyrischne Ispiration und Selbstoffenbarung persönlichste äussere und innere Reize enthüllt. Einer solchen Natur ist überhaupt nur durch den Tanz die Möglichkeit einer Selbstbefreiung und Selbstoffenbarung gegeben, während bei so vielen anderen durch den glücklichen Zufall der Zeitströmung nur ein allgemeiner künstlerischer Trieb, der sich auch auf einem anderen Gebiet hätte entladen können, auf dasjenige des Tanzes geleitet wurde. Eine Klugheit und Feinheit, die an den Widersprüchen des Lebens und des eigenen Ichs zerbrechen könnte, wird bei Laura Oesterreich plötzlich von dem Takt des wiegenden Körpers, wie eine gläserne Kugel von springendem Wasser, in der Schwebe gehalten und wird Weisheit, der Nebel, der das Ich verhüllt und lähmt, fliegt und flattert als

süsser Schleier, jede Hemmung wird Kraft, und Schönheit und Ebenmass des Leibes erscheinen so, als würden sie von der befreiten tanzenden Seele eben erst hervorgebracht. Hierin liegt ja überhaupt das menschliche Phänomen des Tänzers, dieser einzigartige Durchbruch des Dionysischen durch die Welt sowohl der Körper als auch der Erkenntnisse, die nun in einem Lichte strahlt, welches höher ist als alle Vernunft.

Als diese Hamburger Tänzerin zum ersten Male auftrat, waren „Piccicato-Polka", nach Johann und Joseph Strauss, „Kathinka-Polka", nach Johann Strauss Vater, und die Polka-Mazurka „Liebeszauber", nach Eduard Strauss, am höchsten zu werten, weil sie sogleich am gekonntesten und beherrschtesten waren. Es lebt in diesen kleinen anspruchslosen Musikstücken nur so viel Bewegungselement, dass sich gleichsam darin rudern lässt, und die Tänzerin tat es mit Sicherheit und überblickte auch leicht die Bahn, die sie dabei zurückzulegen hatte. Doch die grossen Straussschen Walzer, an die sie sich ebenfalls schon gleich heranwagte, liessen Grösseres von ihr erhoffen, weil sie in ihnen eine viel grössere Bewegungsmasse erregte; dass sie das tat und konnte, war schon sehr viel. Allein in solchem weit stärkeren Elemente gilt es zu segeln, das Fahrzeug des Körpers gerade nur so viel dem Druck auszusetzen, dass es fährt, — die Elemente zu beherrschen. Einstweilen wurde die Tänzerin noch ganz von ihnen beherrscht, sie wurde von der Bewegung geworfen und geschleudert statt getragen. Und in ihren neueren Programmen sind von alledem, inzwischen gefeilt und zusammengefasst, nur die „Geschichten aus dem Wiener Wald" übriggeblieben. Laura Oesterreich war viel zu klug und kritisch, um nicht selber ihr damals noch unerreichtes technisches Ziel genau zu erkennen, welches darin besteht, dass man jeden Schwung, und sei er noch so gross, auch sofort, wenn es sein muss, wieder hemmen kann, dass eine Bewegung sich an- und abschwellend durch den ganzen Körper fortpflanzt, dass man nie mehr Kraft ausgibt, als man im Augenblick braucht, dass man den Raum um sich formt, dass man in ihm immer genau orientiert ist, dass man, wenn man etwas unverändert wiederholen will, es auch wirklich ebenso macht wie das vorige Mal (denn Symmetrien müssen, wenn sie wirken sollen, auch wirklich symmetrisch sein), überhaupt dass ein klarer Aufbau organisch durchgeführter Motive zustande kommt.

Es sollte hier nur an jene Anfänge erinnert werden, weil sie allgemeingültige Lehren, aber auch, weil sie nicht nur den Weg, sondern, trotz allen späteren und inskünftigen Fortschritten, etwas von dem





DORA BRANDENBURG-POLSTER: GERTRUD LEISTIKOW (TOTENTANZ)

dauernden Wesen Laura Oesterreichs und ihres Tanzes offenbaren. Der richtige Instinkt, der sie zu jenen Walzern als zu einer reinen Tanzmusik trieb, ist für sie so charakteristisch und war in ihr so gebieterisch, dass es daneben überhaupt nicht in Frage kommen durfte, ob diese südlich befeuerten Rhythmen für sie geeignet wären, was nämlich nicht der Fall ist, und ob sie nicht über ihr Gestaltungsvermögen, oder auch nur ihren Atem, hinausgingen: es durfte nicht in Frage kommen, selbst auf die Gefahr hin, dass, sobald der schleudernde Taumel einer süss erschrecklichen Inspiration ausliess, Ernüchterung und Dilettantismus übrig blieben. Und die „Geschichten aus dem Wiener Wald" bezeugen ausserdem, was viel wichtiger als dies alles ist, heute noch, welch visionäre, befremdliche, erschütternde und überzeugende, musikalisch-unmusikalische seelische Inkarnation die Wiener Musik in dieser meertiefen und irr meerleuchtenden Nordländerin annimmt: Sie empfindet die Töne fast körperlich schmerzhaft als eine von aussen kommende Gewalt, die nur Lust weckt als sich sträubendes Begehren, als jene Berufung, gegen die man ankämpft.

Darum lag in dem grossen halb misslungenen Wagnis eine Gewähr für die Zukunft wie in dem ganzen Wagnis dieses ersten Schrittes, nein, Sprunges in die Öffentlichkeit. Denn es war, man sah es, ein Sprung, ein fast unvorbereiteter — der vorbedachte Schritt wäre vielleicht nie geschehen, aber zu diesem Sprung gehört der Mut der Inspirierten, der Nachtwandlerin, und dies Traumwandelnde war der Beweis dafür, dass wir die geborene Tänzerin vor uns sahen. Keine Kunstatmosphäre, nicht Luxus und Zeitmode hatten sie gezüchtet, sondern der Zwang tiefster innerer Notwendigkeit hatte sie aus den Schranken eines Pflichtberufs als tanzende Seherin und Künderin herausgetrieben. Darum sprach aus ihr eine gleichermassen scheue wie wilde mädchenhafte Anmut, in der ebensosehr Stärke des Gefühls wie geistige Überlegenheit lebte. Dieser drollige Hauskobold der Polkas in Spitzenröckchen und Spitzenhöschen, diese durch ein Scherzettino aus dem Ballett „Sylvia" von Délibes aufgezogene Andersenpuppe — sie sind nicht nur die Schelmerei und schalkische Anmut, als welche sie zunächst einzig herücken mögen, sondern auch zweite Unschuld, Erkenntnis, Güte, Humor, die gar an Stifter und Dickens denken lassen können und die doch einen wehen und kindlichen Glanz wie von unseren Volksmärchen tragen, sie sind, als die Erlösung von vielgespaltener und -spaltender Reflexion, die tanzende Verleiblichung des frohen, einfachen, alles Kreatürliche ver-

klärenden Glaubens, dass die Natur auch allem Ausgefallenen sein Gegengewicht schafft und so, mütterlich, ihr Gleichgewicht herstellt. Und daneben lockt, kichert und schluchzt, zu Tränen rührend, die ganz persönliche Note eines tutigen, pütjerigen und spökigen Seelchens (hier muss man schon Ausdrücke von der Wasserkante wählen), voll von der kleinen Angst, dass seine Füsse, die so schweben können, an jeden Stein stossen und auf jeder Stufe ausgleiten, eine niedliche kleine Angst, hinter der sich doch wieder nur die grosse verbirgt, den Zwecken und ihrer Niedrigkeit nicht gewachsen zu sein. So ihre Not leicht als Dämon empfindend, flüchtet die Tänzerin in die Freiheit ihrer kindlichen Sinne und klugen Erkenntnisse. Aber, losgelöst vom Boden und erlöst von allem Zwiespalt, geniesst sie mit geschlossenen Augen die Trunkenheit auf ihren Lippen, berauscht durch sich selbst und durch das All, und wenn am Ende, in der „Mazurka mélancolique", ihre Bewegung in grossen Spiralen abrollt, Spule und Faden zugleich, so ist ihr Tanz, mit entbreiteten Armen, mit der adligen Schlankheit dieser Beine, nicht nur die hingebende Sinnlichkeit eines süss erblühten und gereiften, erfüllten Weibtums, sondern endlich auch, wie losgelöst von der Persönlichkeit, der überindividuelle Bewusstseinsakt geprägter Form.

Ist es nun, wenn wir von Kunst sprechen wollen, eine unerlässliche Eigenschaft dieses Bewusstseinsaktes, fortzudauern? Das ist die Frage, die sich vor der Flüchtigkeit aller bisherigen Tanzwerke immer wieder erhebt. Das ungeheuer lebendige Leben, aus dem der Tanz heut hervorgeht und das er fortzeugend entzündet, ist nicht mehr zu leugnen. Sollte es nun eine blosse Fiktion sein, wenn wir das, was dieses Leben schon an Schönheit hervorgebracht hat, Kunst nennen? Und verehren wir in den bewegten Gestalten dieser Schönheit vielleicht weniger im Metaphysischen fest und dauernd gewordene Gestaltungen, als dass wir in ihnen doch auch nur das Leben lieben, wie Pygmalion den geformten Stein umarmte, um die Geliebte von Fleisch und Blut zu sich herabzuziehen? Oder sind wir in dem Falle, dass Kunstwerke, die für die Dauer geschaffen sein möchten, durch ein tückisches Schicksal, welches doch auch wieder nur das Leben ist, verschwinden, etwa gleich so vielen Schöpfungen des Altertums, die doch nicht wie Werke der Tanzkunst aus vergänglichstem Stoff geformt, sondern, wie für die Ewigkeit, in Stein gemeisselt waren? Dann bleibt schliesslich von der Tanzkunst unserer Tage nur ein Märchen übrig. Aber uns war es Wirklichkeit, und wir haben es genossen.

SCHLUSS

AUFGANG, NIEDERGANG, UNTERGANG, ÜBERGANG

Der moderne Tanz hat also in den Jahren vor dem Kriege — und von ihnen handelt das meiste aller vorigen Kapitel — eine kurze Blüte erreicht, — eine vorläufige Blüte, wie man wenigstens damals zu hoffen wagte. Oder sollten die scheinbaren Pioniere und Bahnbrecher einer scheinbar erst werdenden Kunstform zugleich deren Erfüller gewesen sein? Haben sie das Mass von Kraft, das wenigstens unsere Zeit für den Kunsttanz enthält, bereits erschöpft? War das Ganze eine kurze geistige — oder vielmehr geistleibliche — Bewegung, gleichsam im Rahmen einer unorganisierten Sekte, die heute schon historisch ist?

Jene Blüte zeigte sich nirgendwo so deutlich und rein wie in München. Es war die Zeit, wo Gertrud Leistikow, Alexander Sacharoff, Clotilde von Derp, Sent M'ahesa und Rudolf von Laban, die inzwischen in alle Welt zerstreut sind, hier gleichzeitig lebten und wirkten. Keiner von ihnen war mit den anderen zu vergleichen, jeder war eine künstlerische Persönlichkeit für sich und hatte etwas zu schenken, was keiner der anderen zu schenken hatte, man empfing eine Fülle der individuellsten Gaben, und doch bildeten sie zusammen so etwas wie einen Gesamtbegriff der neuen Tanzkunst. Sie und ihre Abende meinte man, wenn man von Tanzkunst und Tanzabenden sprach, neben ihnen tauchten, von bedeutenden auswärtigen Gastspielgebern abgesehen, nur wenige Erscheinungen auf und konnten sich vor dem durch jene verwöhnten Geschmack der Tanzfreunde meist nicht auf die Dauer behaupten. Jeder neue Tanzabend von ihnen war ein Fest, als solches erwartet und genossen; sie verbreiteten den Ruhm Münchens als der eigentlichen Tanzstadt über Deutschland und einen Teil des Auslandes. Und diese Tänzer bewährten die alte vornehmste und einzig dastehende

Eigenart der Kunststadt München: dass hier nämlich auch das Neue, noch nie Dagewesene, kühn Revolutionäre nicht als rüde Kraft, als blosses Experiment, als dogmatische Übertreibung auftritt, sondern dass es von vornherein eine Kultiviertheit und etwas Traditionelles zeigt, dass es sich sofort ungezwungen einfügt in den ununterbrochenen Gang künstlerischer und geschmacklicher Überlieferung. In München hatte es niemals in dem Masse wie anderwärts eine Verkümmerung und Verkrüppelung, eine Verwahrlosung und Verrottung des Körperlichen und des Sinnentums gegeben, hier war das Leben festlich geblieben und konnte in seinen höheren Schichten auf dem Humus eines sinnenfrohen, phantasiekräftigen, künstlerisch repräsentativen Volksstammes inmitten eines verintellektualisierten Deutschlands immer noch eine Auswirkung uud Schaustellung des Leibes ermöglichen, und der Tanz als Kunst schien hier nur die Verindividualisierung eines sozietären Triebes, die künstlerische Verkörperung einer gesellschaftlichen Wesenheit, die Blüte jenes festlichen Lebens zu sein, eines Lebens, welches Freiluft und Körperbewegung, Kostüm und Schmuck, Tanz und festliche Raumgestaltung niemals vergessen und verloren hatte. So fand der moderne Tanz hier auch ein Publikum, das für ihn da war, das tätigen Anteil an ihm nahm, das mit ihm lernte und sich weiterentwickelte, das sich für ihn mitverantwortlich fühlte, und ohne Zuschauerschaft gibt es keine Tanzkunst, und sinkt das Niveau der einen, so sinkt auch das der anderen. Jene Zuschauerschaft rekrutierte sich ihrer weitaus überwiegenden Masse nach aus der Jugend, und zwar einer bewegungsfreudigen Jugend, der man es auf den ersten Blick ansah, dass sie Körpergefühl besass und es züchtete und disziplinierte, einer Jugend, die sich leidenschaftlich mit Kunst beschäftigte, die sich genau so wenig um das Urteil der Menge wie um dasjenige der legitimen und offiziellen Urteilssprecher kümmerte, die aber, was einzelne Tänzer betraf, für und wider einer fanatischen, gläubigen Parteinahme fähig war. Diese Parteinahme war das Schönste: sie bewies, dass man etwas Bestimmtes wollte, dass man dieses wollte und nicht jenes, dass man nicht „gerecht“ und auch nicht bloss impressionabel war, sondern dass man Richtung besass und dass man in dieser Richtung marschierte. Nur in München konnte ein grosses — das einzige ernsthafte — Buch über den moderneu Tanz geschrieben werden, im engsten Zusammenhang mit der Arbeit der Tänzer und der Teilnahme einer Gemeinschaft und auf Grund einer allgemeineren Spannung und Resonanz.

Allein es darf ebensowenig verschwiegen werden, dass es von Anfang an neben diesen Lichtseiten bedenkliche Schattenseiten gab. Und diese Schattenseiten der Tanzstadt München sind die alten Schattenseiten der Kunststadt München überhaupt. Man verlässt hier sehr schwer eine gewisse mittlere Höhenlinie — das heisst im Guten: man gerät nicht unter sie, und im Bösen: man gerät aber auch nicht über sie. Die genialste Persönlichkeit unter den genannten Tänzerinnen und in der ganzen modernen Tanzkunst, Gertrud Leistikow, hatte von allen hier den kleinsten Anhang, München muss sich in dieser Hinsicht von der gesamten deutschen Provinz und von einem Teil des Auslandes betrüblich beschämen lassen und hat die Künstlerin durch eigene Schuld an Dresden und Amsterdam verloren, wie es noch die meisten der bedeutendsten Künstler durch eigene Schuld an andere Städte verloren hat. Sodann spielte bei der Münchener Tanzbegeisterung von Anfang an ein örtlicher Chauvinismus, eine lokalpatriotische Beschränktheit, ja, ein ausgesprochenes Cliquenwesen mit. Die ebenfalls beschämende Tatsache besteht, dass das erste Auftreten der Wiesenthals hier einen weit geringeren Nachhall fand als in irgendeiner anderen der grossen deutschen und österreichischen Städte und dass die bei weitem bedeutendste der Schwestern, Grete Wiesenthal, von einer einzigen Wohltätigkeitsveranstaltung im Hoftheater abgesehen, dadurch zehn Jahre lang von München ferngehalten wurde — was nie wieder einzubringen ist. Mit diesem Cliquenwesen und dieser Lokalgeist-Engigkeit und mit den Begleiterscheinungen von beidem: dem Personenkultus, der Gruppen- und Grüppcheninzucht, der Isolierung und Zersplitterung der Einzelkräfte und ihrer Gefolgschaften hängt es zusammen, dass sich hier niemals ein sachlicher und lebendiger Zusammenschluss der Tanzkünstler und Tanzfreunde bildete und dass nicht einmal ein pädagogisches Zentrum entstand, welches sich an Öffentlichkeit, an Mass und Bedeutung nur im entferntesten mit der Elizabeth Duncanschule, mit der Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze, mit dem Seminar Loheland, mit der Schule der Ellen Tels oder auch nur mit der dem Tanz zugewandten Freien Schulgemeinde Wickersdorf oder einem blossen Gymnastikinstitut wie der Mensendieckschule in Berlin vergleichen liesse; denn die Labanschule fasste nur vorübergehend in München Fuss, ohne dass wir entscheiden können, ob nur der Krieg sie hinderte, sich hier einzuwurzeln. Hier sollte der Ortsgeist alles ersetzen, was ungünstigeren Himmelsstrichen zielbewusste Tatkraft abringen musste, aber man überschätzte

dabei doch allzusehr die Spitze zu ungunsten der Basis, man überkultivierte den rein ästhetischen Spieltrieb, man täuschte sich allzu leichtfertig und artistisch darüber hinweg, dass der Tanz in der ganzen Breite und Tiefe unseres Lebens verankert sein muss. Immerhin sahen wir, welche Voraussetzungen München vor dem Kriege für die Tanzkunst hergab: einen festlich und körperfroh gebliebenen Stadtgeist, eine kleine Anzahl glänzender und überragender Einzeltalente und eine künstlerisch gebildete, persönlich interessierte jugendliche Zuschauerschaft. Und ein Teil dieser günstigen Vorbedingungen wurde mehr oder weniger auch an anderen Orten Deutschlands erfüllt.

Aber in jenen Einzeltalenten wollten wir nicht die Gipfel, sondern die Pioniere einer Kunst sehen, die so jung und werdend wie keine andere war. Und selbst wenn uns der eine oder andere von ihnen als für immer zu den Gipfeln gehörig erscheinen mochte, so war er zugleich doch auch nur Pionier und Bahnbrecher für uns, die wir weiterschreiten und vordringen wollten. Die Pioniere einer Sache haben es schwerer als ihre Nachfolger: sie müssen durch den ganzen Widerstand von Gleichgültigkeit, Dummheit und Besserwissen, von Spott und Hohn, der sich allem Neuen entgegenstellt, erst hindurch, und sie müssen für ihre Tätigkeit selbst erst die Ausgangs- und Zielpunkte setzen, die Richtlinien ziehen und die materialen und formalen Grundlagen schaffen. Allein in anderer Beziehung haben sie es auch leichter als die späteren: die Begeisterung, die zu wecken ihnen schliesslich gelingt, ist die erste und frischeste, Überraschung und Neugier helfen mit zu ihrem Erfolg, und jeder Schritt, den sie tun, führt in Neuland, ihre Irrtümer und Fehlgriffe noch verdienen und finden als Versuch und Wagnis Interesse und Entschuldigung, und auch ihr Unvollkommenes erhält Bedeutsamkeit, da es ein Anfang ist, an der Vollendung, die ja erst kommen soll, weder gemessen noch von ihr gerichtet. Jene Ersten, denen gleichwohl unser Dank und unsere Bewunderung für immer gebühren, haben eine Vorlage geschaffen, die noch schwerer als zu schaffen wieder zu erreichen oder gar zu überbieten ist. Ich will die wenigen rühmlichen Ausnahmen nicht leugnen, aber im ganzen sahen wir später nichts als Wiederholungen jener Anfänge in allen möglichen besseren und meist schlechteren Kopien und Spielarten. Die Begeisterung wurde urteilsloser, statt geschulter, den Tanzfreunden schlossen sich, grösser an Zahl und lauter im Gebaren, die Mit- und Nachläufer an, der Tanz ward zur Mode. Das alles schien zunächst eine gewisse Berechtigung, eine erfreuliche

propagandistische Bedeutung zu haben, es schien anzuzeigen, dass die Tanzkunst sich als ein kräftiger Faktor unseres öffentlichen Lebens zu konsolidieren begann, dass die junge, erst schüchterne Bewegung in die Breite ging, und man durfte hoffen, dass sie der unvermeidlichen Auswüchse Herr werden und bleiben würde.

Da kam der Krieg, und er hat in vielfacher Hinsicht dem Tanze weit mehr noch als den übrigen Künsten geschadet. Viele der selbstschaffenden und lehrenden Vertreter dieser Kunst, die vorläufig noch an sehr wenige Personen gebunden ist, waren Ausländer und mussten aus Deutschland verschwinden, die junge Kunst, ihrer Jugend wegen roheren und plumperen Missverständnissen ausgeliefert als irgendeine andere, wurde den Amüsements und Ballvergnügungen gleichgesetzt und deshalb in München, wo sich Zoten und Zotenverwandtes mit und ohne Trikot ungehindert weiterzeigen durften, lange Zeit verboten, ein Schandfleck der Münchener Kriegsjahre und des alten Regimes, der in der Kulturgeschichte forthrennen wird, und der männliche Teil der Jugend, der doch die Tanzkunst in erster Linie angehört, war im Feld, darunter Tänzer, Tanz- und Gymnastiklehrer, Tanzkritiker, Tanzdenker und Tanzschöpfer. Andererseits eröffnete der Krieg dem Tanze jedoch neue Möglichkeiten: die Menschen empfanden ein erhöhtes Bedürfnis nach ihm, die edleren als nach dem festlichen Ausdruck des furchtbar erlebten tragischen Geheimnisses von der Hingabe der Seele durch das Opfer des Leibes, und die Allgemeinheit als nach einer Reaktion gegen die Schrecknisse des Tages und als nach einem Ersatz für die untersagten Gesellschaftsfreuden.

Was aber geschah wie an anderen Orten so auch in München, hier nämlich, als das Tanzkunstverbot aufgehoben wurde? In den Darbietungen des Tanzes trat das Künstlertum seine bisherige Führung vollständig an das Unternehmertum ab. Ich weiss nicht, ob unsere Konzertagenturen Klavierabende von Leuten veranstalten würden, die überhaupt nicht spielen können, wenn sie nur kräftig zahlen, und sogar eine pompöse Reklame für solche Abende machen würden — jedenfalls ist ihnen jeder Tänzer recht, der den verlangten Vorschuss auf den Tisch legt, ob er tanzen kann oder nicht. Unsere Theater sind die einzigen Räumlichkeiten, die bisher wenigstens die primitivsten Bedingungen für den Tanz erfüllen, weil man in ihnen meist auch die Füsse der Tänzer sehen kann, weil sie eine Bühne und eine für sie geschaffene Beleuchtung besitzen. Das sollte ihnen dem Tanz gegenüber selbstverständliche Verpflichtungen

auferlegen. Aber während sie sonst immerhin manchmal noch zwischen Kasse und Kunst ein Kompromiss zu schliessen suchen, anerkennen sie beim Tanz anscheinend nur die Bedürfnisse der Kasse und schänden oft genug mit ihm nicht nur ihn selber, sondern auch ihre weltbedeutenden Bretter, was wirklich etwas heissen will, da man meinen sollte, dass diese überhaupt nicht mehr geschändet werden können. Ein Publikum freilich machte sich während des Krieges und macht sich seitdem in den Tanzabenden breit, das früher höchstens die Kinos besuchte und dem die Tanzkunst nichts weiter ist als Faschingsersatz: in München hat das Tanzkunstverbot mit dazu geholfen. Diesem Publikum entsprechen die meisten Darbietungen: das Kostüm wurde Selbstzweck, der Tanz immer pantomimischer, die tänzerische Leistung immer schlechter, und immer schlechter die Musik. Mag man mit Recht früher manchmal getadelt habeu, wenn Beethoven getanzt wurde — von Beethoven zu Paul Lincke sollte es denn doch auch für jene edlen Verteidiger der Musik ein etwas zu weiter Weg sein.

Von der Tanzmode der letzten Kriegs- und der Revolutionszeit hochgehoben wurde die jugendliche Tänzerin Niddy Impekoven. Die Reize des Kindesalters sind nur schön und heilig, solange sie fern aller Öffentlichkeit bleiben, es ist schamlos und beschmutzend, sie über alle Bühnen zu zerren. Aber trotz der albernen, ja, verbrecherischen Reklame, welche von „der genialsten Tänzerin" sprach, „die wir seit Beginn der Tanzreform in Deutschland gesehen haben", muss hier eines der wenigen wirklichen Tanztalente der letzten Jahre festgestellt werden — um so mehr, als es noch schwerer ist, dem allgemeinen Lobe, als dem allgemeinen Tadel zum Trotz zu loben. Das Schönste ist, dass Niddy Impekoven wie unberührt von ihren Triumphen erscheint, dass das pflanzenhaft in sich Versunkene ihres Tanzes blieb, obwohl aus dem fröstelnden Veilchen inzwischen eine Butterblume wurde, und dass gerade ihre neuesten Tänze, die äusseren Wirkungen verschmähend, nach eigenen, träumerischen, fast grüblerischen Bezirken tasten. Aber kann sie den Heroismus aufbringen, auf die Dauer den lärmenden Erfolgen und dem sicher bald einsetzenden ebenso tödlichen Schweigen gegenüber die fruchtbare, lebendige Stille ungestörter Entwicklung zu finden und zu behaupten? Man hat ihr allerlei Theaterei aufgehängt, doch siegt immerhin über die Billigkeit von Diebs- und Puppenpantomimen ein echt drolliger Zug heiter-ernster Menschlichkeit.

Wir hüten uns dennoch, an dem Verfall des Tanzes nur dem Krieg



DORA BRANDENBURG-POLSTER: GERTRUD LEISTIKOW (GOTTESANBETERIN)

Schuld zu geben. Man hätte schon vor dem Kriege ein nettes und körperlich einigermassen gewandtes Mädchen auf die Bühne stellen können mit dem Auftrage, nach einer nie von ihr gehörten Musik schlecht und recht irgend etwas zu improvisieren, und das Publikum würde sie, wenn man ihm nicht verraten hätte, dass dies Tänze einer Ungeschulten aus dem Stegreif sind, als ausgearbeitete Leistungen beklatscht haben. Ich habe erlebt, dass ein Tänzer auf einer Generalprobe am Tage seines Auftretens erschien und überhaupt noch nicht wusste, nach welcher Musik er einen seiner Tänze tanzen sollte. Er hatte sich zu diesem Tanze unter grossem Kostenaufwand eine Rüstung aus Metall anfertigen lassen und wollte in ihr, wie er angab, die männliche Kraft tanzend zum Ausdruck bringen. Er pflanzte sich vor dem Kapellmeister auf, nahm eine statuarische und heroische Haltung ein und erklärte dazu: „Das ist das Hauptmotiv." Ich war starr, denn ich hatte mir bisher eingebildet, das Haupt- und jedes andere Motiv eines Tanzes müsse nicht in einer Pose, sondern in einer Bewegungsfolge bestehen und ein Tanz müsse auf Grund einer bestimmten Musik und nicht die Musik auf Grund eines Tanzes gemacht werden, wenn es sich nicht etwa um eine Musik handelt, die zu einem bestimmten Tanz eigens komponiert wird. Der Kapellmeister war ratlos, was für eine zu jenem Hauptmotiv passende Musik er jetzt in letzter Stunde wählen sollte, schliesslich ging ihm ein Licht auf, und er sagte wie erlöst zu seinem Orchester: „Ihr habt doch da noch so einen Schmarren liegen, die siamesische Wachtparade." Schon begann die Kapelle diesen Schmarren zu spielen, der das Herannahen, Vorbeiziehen und gedämpfte Verklingen der Wachtparade anschaulich malt, und der Tänzer begann danach zu hupfen; als die im Parkett sitzenden Schauspieler laut lachten, ging er in eine Art Bauchtanz über, dann attackierte er einen unsichtbaren Gegner und dann wich er mit schlapp herabhängendem Schwert vor ihm zurück, und als er fertig war, erklärte er den donnernd Applaudierenden mit abgenommener Gesichtsmaske verlegen, dass der Tanz auch wirklich hätte komisch sein sollen. Am Abend hatte er mit ihm einen selbst in München noch nicht dagewesenen Erfolg, gegen den allerdings auch protestiert wurde, aber er versöhnte die Gegner das nächstemal, indem er diesen Tanz auf dem Zettel eine „Groteske" nannte; später wurde sogar eine s i a m e s i s c h e Groteske daraus. Ich muss gestehen, dass ich zwar selbst zu den Protestlern gehörte, dass ich aber nachts um zwölf Uhr etwa auf dem ersten Friedensfaschingsfest, wenn der Tänzer dort

diese unfreiwillige, aber um so gottvollere Verhohnepiepelung des Militarismus zum besten gegeben hätte, ihn umarmt haben würde.

Das ist es eben: man hat jedes Gefühl dafür verloren, wo etwas fehl am Ort ist und wo nicht. Man bejubelt im Theater zwischen Schumann und Chopin, oder gar zu Schumann und Chopin, Clownerien und Hanswurstiaden, die auf dem Brettl sehr wohl am Platz sein würden, Wippsprünge und Verrenkungen eines Gummimenschen, der in die Zirkusarena gehört, und Kostümscherze, schmissiges Gliederwerfen und kokette Attitüden, die ich vielleicht auch beklatsche, wenn ich im Kabarett während der Unterhaltung nur mit einem Auge hinsehe und eine gute Flasche dazu trinke, und man tobt im Konzertsaal bei anspruchslosesten Schülerinnenreigen im Hängekleidchen und mit Kränzerl im Haar, die auf einer grünen Wiese vielleicht reizend wären. Das Albernste und zugleich Anmassendste aber ist, wenn Ballettsolotänzer und Balletteleven, letztere eingedrillt von ihren königlichen oder jetzt volksstaatlichen Vor- und Solotänzern, auf das Podium und auf dem Podium auf die Zehenspitzen steigen. Sie haben hier — auf dem Podium — nichts zu suchen, sie sollen hübsch in dem Bezirk ihrer Venusbergprospekte und Gazewölkchen bleiben — der Konzertsaal ist der heilige Stall, wo in Feindschaft gegen die Afterkunst des Balletts der moderne Tanz geboren wurde, den man in die glänzenden Kunstpaläste nicht einlässt und dem man ein eigenes Haus nicht baut, und wenn das Ballett die gewaltige, ob auch noch urteilslose Tanzfreude, die der moderne Tanz vom Podium aus geweckt hat, ausnutzt, so ist das eine Art schamlosen Tanzwuchers.

Um als Tänzer heute Erfolg zu haben, braucht man nicht das geringste Talent, sondern entweder Hübschheit oder Aufmachung oder beides zusammen oder auch nur Frechheit und Reklame. Wir wollen unbedingt zugeben: Schönheit und Sinnlichkeit spielen eine grosse Rolle im Tanze. Das kann nur sinnenfremder Ästhetizismus oder Ignoranz oder Heuchelei leugnen. Aber sie sind nicht das Höchste und Letzte, sie sind an sich nur erst der niedrige Eros von den beiden Eroten, die Plato kennt. Es kommt auf den Sieg des hohen Eros an, und die erworbene Schönheit, die jedes Glied des Körpers und den ganzen Tanz durchseelt, schlägt tausendfach die angeborene. Wer das nicht empfindet, der ist für die Sprache des Tanzes als Kunst verloren. Doch es wird Gott sei Dank mehr empfunden, als der traurige Schein wahrhaben möchte. Denn es ist glücklich dahin gekommen, dass die meisten wirklichen Kunstfreunde nicht mehr in Tanzabende gehen, auch nicht

in die guten. Sie waren nämlich in mehreren und haben jede Hoffnung verloren, auch einmal etwas Gutes auf diesem Gebiete sehen zu können. Oder wenigstens, da sie es nicht im voraus wissen, was ihrer wartet, möchten sie es nicht darauf ankommen lassen, einen gewinnreichen Abend mit einem Dutzend verlorener zu erkaufen. Die Tanzabende sind im grossen und ganzen zu einem Schwindel und zu einem Unfug geworden.

Ich will keine weiteren Einzelbeispiele geben, sondern nur noch eine Gesamtanschauung fast aller seit den letzten Jahren üblichen Tanzabende. Ich sehe immer wieder ein Doppeltes — nämlich entweder ein Gezappel und Gerase; das hält man für dionysisch und vergisst dabei, dass das Dionysische in der Kunst gar nicht ohne ein Drüberstehen, ohne Objektivierung, ohne Gestaltung möglich ist; die dionysischsten Kunstwerke aller Zeiten, die griechischen Tragödien, sind voll Mass und Strenge und in der logisch, metrisch und grammatikalisch saubersten und gehaltensten Sprache geschrieben; und die einzigen ganz dionysischen Tänze heutzutage, diejenigen der Gertrud Leistikow, geboren aus Rausch und Selbstauflösung, getragen von gewaltiger Leidenschaft, erfüllt von Dämonie und von allen tragischen Schauern des Schicksals, der Lebenstiefen und Lebenswidersprüche, sind völlig beherrscht, geformt und harmonisch ausgeglichen und vermeiden jeden Aufwand dessen, was man so gerne „Temperament" nennt und was das Allerbilligste ist. Oder man sieht — und das ist das weitaus Häufigere — lauter Tänze, die im Grunde vom Verstand und für das Auge gemacht sind. Das Auge ist aber keineswegs der Sinn, an den sich die Tanzkunst wendet, sondern dies ist, wie wir schon verschiedentlich bemerkten, gewissermassen ein sechster Sinn: das Körpergefühl, und das Auge ist für den Tanz nur der sensuelle Vermittler, der ihn in diesen sechsten Sinn weiterleitet. Keine einzige Bewegung im Tanze braucht an sich, aus den übrigen herausgerissen, schön zu sein, und die allgemeine Verständnislosigkeit offenbart sich am meisten in dem beliebten Satz, den man so oft über eine Tänzerin sagen hört: „Sie hat sehr schöne Bewegungen." Es kommt darauf an, dass die Gesamtheit eines Tanzes, die Gesamtheit einer Bewegungsfolge schön ist; sie ist es, wenn sie aus den Gesetzen des Körpers und der Körperbewegung entsteht und nach diesen Gesetzen eine Form aufbaut, über deren Schönheit nicht das Auge, sondern das Körpergefühl, der Bewegungssinn entscheidet. Der Tänzer sieht seinen Tanz nicht,

er ist ihm gegenüber blind, aber er darf ihn auch nicht sehen, denn sein ganzer Körper ist ein einziges sich selber fühlendes und erkennendes Auge, und der wirkliche Tänzer kann durch Blicke in den Spiegel, der ihm höchstens eine verzerrende Teilwahrheit offenbart, nur irre gemacht, verführt und verdorben werden. Der Spiegel ist für jede Übung und Einstudierung vollkommen zu verwerfen — höchstens kann man ihn als ganz vorsichtig und ganz gelegentlich anzuwendendes Mittel zur Selbstkorrektur kleiner symmetrischer Genauigkeiten — etwa bei gleicher Höheneinstellung des rechten und linken Armes — gelten lassen, obwohl er auch da weit besser durch einen Lehrer oder sonstigen sachverständigen Beistand vertreten wird. Aber fast alle heutigen Tänzer sind ohne den Spiegel verloren, und selbst wenn sie nicht vor einem solchen aus Glas arbeiten, haben sie stets einen unsichtbaren Spiegel vor sich, und auch das Publikum ist ihnen ein einziger Spiegel. Ihre Tänze sind völlig optische Arrangements, Bewegung vortäuschende Aneinanderreihungen von Posen, rein verstandesmässig auf Bildwirkungen berechnet. Der Tänzer sagt sich: Jetzt mache ich so, jetzt so, das habe ich nach links gemacht, das mache ich nach rechts. Wer jedoch nicht zunächst einmal in völliger Welt- und Selbstvergessenheit tanzen kann, der sollte überhaupt niemals tanzen. Freilich auch sollte derjenige, der von dieser dionysischen Improvisation nicht bis zur apollinischen Gestaltung vordringen kann, niemals öffentlich tanzen. Indes: so hoch wie der Gestalter über dem Improvisator steht, so hoch steht der echt tänzerische Improvisator über dem Arrangeur. Auf jenen kann man, solange er nicht sein Gestaltungsunvermögen erweist, die höchsten Hoffnungen setzen — dieser ist, und wenn ihm die ganze Welt zujubelt, hoffnungslos. Bei ihm kommt alles von aussen, seine sämtlichen Bewegungen vollziehen sich wie an unsichtbaren Fäden, und man kann sich vorstellen, dass eine Marionette das alles ebenso gut, ja, weit vollkommener ausführen kann, und der Tänzer sollte lieber keine sogenannten Puppentänze tanzen, um nicht den für ihn gefährlichen Vergleich mit dem toten Hampelmann heraufzubeschwören. Zwar, wenn jemand mit drolligem Naturalismus eine lebend gewordene Holzfigur mimt, so schwärmt das Publikum von seinem „Stilgefühl". Stilgefühl hat aber nur derjenige Tänzer, der alle seine Bewegungen und ihre Folge restlos aus den Bedingungen der Körperbewegung herausholt; alle anderen Bewegungen sind falsch und schlecht und erst recht stillos. Der echte Tänzer kann auch gelegentlich einmal einen Puppentanz

tanzen — allein das ist dann für ihn ein an sich gewiss reizendes, rein stoffliches Motiv, das er über jede Pantomimik hinaus in Tanz umwandelt. Ganz von aussen kommen auch die heute so beliebten Schlangenbewegungen der Arme — nicht zu verwechseln mit den echten wogenden, gleichfalls die Gelenke überbrückenden Armbewegungen, die aus dem Rumpfe strömen —, das blosse Rucken und Pendeln der oberen Extremitäten, oft sogar mit geballten Fäusten, und das übertrieben häufige Einstemmen der Hände in die Hüften. Eine der anmutigsten Münchener Tänzerinnen tanzt überhaupt nur mit Armen und Beinen, die meisten anderen tuen es mehr oder weniger auch, wenn sie im Grunde nicht überhaupt nur mit den Beinen tanzen, und ich will nicht entscheiden, ob hier nicht vielleicht doch nur Verbildung wirklich vorhandenes Talent verschüttet hat. Die echte Bewegung, und sei es nur die der Fingerspitzen, strömt stets aus dem Zentrum des Rumpfes, sie macht die immer wieder wahrgenommene Steifheit in Hüften, Rücken und Schultern zur Unmöglichkeit, sie geht mit dem Atem vom Zwerchfell aus, sie ist überhaupt zum grossen Teil Atembewegung und lässt deshalb nicht zu, dass man beim Tanzen die Luft verliert. Was man heute sieht, kommt fast alles aus dem Verstand und ist daher im besten Falle geistreich. Wenn man aber über die Tänze einer Gertrud Leistikow manchmal das kühle Lob hört, dass sie geistreich, dass sie durchdacht und intelligent seien, so beruht das auf einer ungeheuern Verkennung. Sie sind vielmehr die rein körperliche Bewusst- und Sichtbarmachung einer nachtwandlerischen Unbewusstheit in Körpergeist, in Körperwillen, in Körpervernunft, die mit dem Intellekt und seinem Bewusstsein, seinem Geist und Willen und seiner Vernunft nicht das geringste zu tun haben und die höhere und höchste Logik organischer Gestaltungskraft besitzen. Und darauf kommt es eben an, dass der Tänzer, aus dem Rausch als der eigentlichen und einzigen Quelle seiner Kunst aufsteigend, ein körperliches Gedächtnis in sich entwickelnd, den Raum zeitlich gestalten lernt, dass er vom Rumpf bis in die Fuss- und Fingerspitzen den Raum als ein Element empfindet, das ihm, wie das Wasser dem Schwimmer, Widerstand leistet und das ihn trägt, das er zerteilt, gliedert und formt; und daraus ergibt sich denn auch die architektonische Gliederung seines Bewegungsganzen mit seinen sich gegenseitig stützenden, tragenden, durchkreuzenden und überbauenden Haupt- und Nebenmotiven und dem Rechts und Links, Vorwärts und Rückwärts, den Kreisen, Ellipsen und Diagonalen seines Weges.

Wie sehr bei den meisten heutigen Tänzern die Bewegung statt von innen rein von aussen kommt, zeigt das immer grössere Vordringen des Pantomimischen. Wir sehen da nicht etwa echte Tanzpantomimen, sondern eine Gliedermimik, die ihren ganzen Anstoss überhaupt nur vom gewählten stofflichen Motiv her erhält, die nichts weiter will als dieses illustrieren. Damit hängt es zusammen, dass sich die Aufmachung, dass sich das Kostüm ganz ungebührlich vordrängt, dass es mehr und mehr Selbstzweck wird. Und solche Kostümtänze, meistens noch mit Requisiten garniert, gleichen verzweifelt jenen Kitschgebäuden und Kitschmöbeln vom Ende des vorigen Jahrhunderts, die, je dürftiger und schlechter ihre Architektur und Struktur war, um so mehr mit angepapptem Aufputz prunkten. Das Kostüm hat im Tanz keine andere Berechtigung als die einer schmückenden und steigernden Resonanz oder eines vervielfältigenden Echos der Bewegung. Es soll gewiss niemals schlecht und nachlässig behandelt, hässlich und billig sein, aber es braucht genau so wenig wie die Einzelbewegung an sich „schön" zu sein, sondern es ist dann am besten, wenn man es als Zuschauer am wenigsten bemerkt, wenn man sich über seine Beschaffenheit keine ausdrückliche Rechenschaft abzulegen braucht, wenn es dem Tänzer und seinem Tanz so entspricht, dass es mit beiden untrennbar verschmilzt und nur als unmerkliche Wohltat mitwirkt. Ebenso wird die Musik immer mehr ein rein äusserliches Element des Tanzes. Ich bin nicht der Meinung, dass unter allen Umständen und durchweg nur nach Musik getanzt werden soll, sondern ich sehe darin die grosse Gefahr, dass der Tanz nicht den der Körperbewegung gemässen Rhythmus, dass er ihn nicht aus der Körperbewegung entwickelt; ich halte den Tanz nach einer einfachen, aus dem Körpergefühl hervorgebrachten Geräuschmusik und den stummen Tanz für sehr wichtig, selbst für denjenigen Tänzer, dessen eigentliche Begabung darin liegt, nach Musik zu tanzen, genau so, wie der geborene Liederkomponist auch absolute Musik schreiben oder es wenigstens können muss. Aber wenn schon nach Musik getanzt wird, so ist es unerlässlich, dass der Tänzer sie genau sucht und wählt, und dass er nur solche wählt, die ihm zu einem innersten Tanzerlebnis geworden ist, aus der sein Tanz als eine körperliche Vision geboren wird, beide Künste in eins verschmelzend. Statt dessen tanzen — um nur das Gröbste herauszugreifen — viele Tänzer immer wieder solche Musik, die ihr Orchester von einer früheren Gelegenheit her noch instrumentiert daliegen hat, oder es müsste doch

geradezu ein Wunder sein, dass sie nur von diesem kleinen zufälligen Notenvorrat inspiriert werden. Ich wenigstens habe von dieser Inspiration nichts gemerkt.

Dennoch muss der Tanz in anderer Beziehung gegen musikalische Kritiker entschieden verteidigt werden. Es ist der gröbste Tanzunfug, wenn man im Kampf gegen groben Tanzunfug dem Tanz den Gebrauch klassischer Musik verbieten will und dabei sogar Isadora Duncan anpöbelt. Erstens kann sich Isadora Duncan nicht mehr praktisch verteidigen, da sie nicht mehr auftritt (ich weiss nur von einer Ausnahme, die sie in der Schweiz machte), und dadurch sind jene Beschimpfungen also gegenstandslos und auf ihre Berechtigung für viele nicht mehr nachprüfbar, zweitens ist Isadora Duncan die Schöpferin und Bahnbrecherin des modernen Tanzes, ohne die wir heute noch das traurige Steisshockergeschlecht der Gründerjahre wären und deren Können eine über jeden Zweifel erhabene, absolute Höhe behauptete, und drittens gingen ihre Tänze, ob sie auch nicht eigentlich musikalisch waren, doch mit der Musik ein mindestens ebenso edles und vornehmes Bündnis ein wie manche unpoetische Liedkomposition mit ihrem Text, die von den gleichen Kritikern bejubelt wird. Wer unsere musikalischen Klassiker schützen und retten will, der schütze und rette sie vor unseren Virtuosen und vor unseren Klaviertöchtern, die sie Tag für Tag ungestraft malträtieren. Ich habe noch nichts davon gehört, dass unsere Literaturkritiker gegen das Komponieren Goethescher, Mörikescher oder Eichendorffscher Gedichte öffentlich protestieren — Gott sei Dank nicht, sonst wären vielleicht die schönsten Schubertschen und Schumannschen Lieder nicht entstanden, die doch auch dem Dichter oft genug Gewalt antun. Ebensowenig hat sich etwa Hugo Wolf von Literaturzünftigen beraten lassen, welche Gedichte „komponierbar" sind und welche nicht. So haben auch die Musikzünftigen darüber zu schweigen, welche Musik getanzt werden darf und welche nicht. Hier handelt es sich in erster Linie um den Tanz, und dem Tänzer ist es sehr wohl gestattet, Musik zu tanzen, die nicht dafür geschrieben ist, genau so gut, wie es dem Tondichter gestattet ist, Gedichte zu komponieren, bei denen der Dichter nicht an eine Vertonung gedacht hat; aber auch ebenso, wie man es dem Musiker mit Recht zugute hält, wenn er einmal einen Text komponiert, der poetisch und literarisch nicht auf der Höhe ist, muss man es dem Tänzer zugute halten, wenn er gelegentlich einmal eine etwas geringere Musik wählt, weil sie Bewegungsimpulse für ihn enthält.

Die klassische und vorklassische Musik ist unter der guten Musik die einzige, die noch im Zusammenhang mit Tanzformen entstanden ist und daher, ob auch jene Tanzformen veraltet sind, noch einigermassen körperliche Ausdrucksmöglichkeiten bietet. Unsere modernen Musiker, die sich auf den Tanz hätten stürzen sollen, um aus ihm einen natürlichen Rhythmus wiederzugewinnen, halten sich anscheinend für zu gut dazu. So ist die bessere Musik oft untanzbar und tanzbar oft die schlechtere. Aber Paul Lincke würden wir höchstens einem Tanzgenie verzeihen, und Chopin verzeihen wir nur deshalb einem schlechten Tänzer nicht, weil wir ihm überhaupt nichts verzeihen.

So sehen wir alles in allem, dass der moderne Tanz im grossen und ganzen sein hohes Niveau, das er früher besass, auf die beschämendste Weise verloren hat. Dabei glaubten wir damals, dass dies Niveau nur eine vorläufige und anfängliche Stufe sei und dass es gelte, von ihr von Stufe zu Stufe weiter emporzusteigen. Aber es hat sich nicht einmal eine Spur Tradition gebildet, nicht einmal eine Spur von zünftigem Handwerk, von Methode und Technik, geschweige denn von festeren Bewegungsbegriffen, und dem Publikum scheint der frühere Grad von Körperausbildung und Körpergefühl wieder entschwunden zu sein, wie ein Blick auf die meisten Gestalten lehrt, aus denen es sich zusammensetzt. Ja, es gibt heute schon älter gewordene grosse Tänzerinnen, die sich zurückgezogen haben, ohne dass die neue Generation ihr Können oder auch nur einen Teil ihres technischen Geheimnisses übernahm — ich denke da etwa an Ruth St. Denis. Gewiss, Persönlichkeiten sind einmalige Gipfel, aber ihre rein handwerkliche Höhe darf nicht wieder verloren werden, wenn anders sich überhaupt eine Überlieferung bilden soll, ohne die sich noch nichts auf dieser Welt entwickelt hat. Ich weiss, wie unsagbar schwierig der Weg für den einzelnen ist: Er treibt das sogenannte Ballettexerzise, sicherlich eine sehr gesunde und unerlässliche Bemühung, aber er merkt, dass sein übriger Körper dabei verkümmert und dass er sich nach der Musik überhaupt nicht bewegen kann; dann treibt er rhythmische Gymnastik nach Jaques-Dalcroze, aber er merkt, dass seine Muskeln sich nicht entwickeln und dass seine Bewegungen untänzerisch werden; er treibt eines oder mehrere Gymnastiksysteme, aber sie binden ihn an die Stelle, und unter diesem Lokomobilen leidet sein lokomotorischer Antrieb und sein Raumgefühl; er geht zu einem modernen Tanzlehrer, da hört er entweder wieder viel über die Musik, über schwere Taktteile usw., wodurch er erst recht



DORA BRANDENBURG-POLSTER: GERTRUD LEISTIKOW

kein Tänzer wird, oder es wird allerlei technische Korrektur an ihm geübt ohne ersichtlichen Zweck und ersichtliches künstlerisches Ziel oder es wird ihm etwas eingedrillt, was er aus sich heraus nicht machen würde und machen möchte; er leidet an Müdigkeit und Atemlosigkeit und treibt Atemübungen, aber er weiss sie in der Bewegung doch nicht anzuwenden, und bei alledem lässt er sich schöne und teure Kostüme entwerfen und wird zuguterletzt auch noch gelobt und mit Applaus bedacht. Hier nehme ich immer noch den seltensten und günstigsten Fall an, dass einer selber schliesslich merkt und fühlt, wo ihn der Schuh drückt, und dass er wirklich, was ja auch der einzige Weg ist — und ich will gewiss nicht gegen irgendeine der genannten Methoden sprechen —, jede sich bietende Handhabe und Methode, gerade ihr Gutes daraus zu entnehmen, sucht, findet und benutzt — doch wieviel solcher Glücklichen gibt es denn? Er gerät vielleicht in die Hände der ziemlich zahlreichen Pfuscher, die sich, genau wie beim Gesangsunterricht, die bestehende Begriffslosigkeit zunutze machen, um im Trüben zu fischen. Fast nirgendwo findet er einen Lehrer, der erstens nur seine Bewegungsfreude weckt und ihm zweitens hilft, frei und ohne etwas aufzuzwingen, aus ihr das einzig seiner Natur Gemässe herauszuholen und es zum Tanz-Aufbau, zur Bewegungs-Form zu entwickeln, seine formalen Erkenntnisse zu entwickeln und zu schulen. Glücklich diejenigen, die diesen Mangel wenigstens schmerzlich empfinden — sie sind dünn genug gesät. An mich sind im Laufe der Zeit zahllose Tanztalente herangetreten, aber sie wollten fast immer nur gelobt und in mein Tanzbuch aufgenommen werden, und tat ich das nicht, so war ihr Interesse für meine sachliche und fachliche Autorität, das sie mir erst versicherten, sofort spurlos verschwunden. Ich bin ja auch Gott sei Dank kein Tanzlehrer, aber ich gewann leider nicht den Eindruck, dass zarte Rücksichtnahme auf meinen eigentlichen Beruf jene Tanzjünger und -jüngerinnen hinderte, meine allerdings auch nur begrenzten Erfahrungen und Kenntnisse auf diesem Gebiet auszunutzen. Dagegen habe ich die eine Erfahrung gemacht und kann sie beschwören, dass nur diejenigen Tänzer etwas geworden sind, die, ohne jede persönliche Eitelkeit, nur sachlichen Ehrgeiz besassen, die jede Förderung leidenschaftlich aufsuchten und den Tadel fast ebenso begierig wie das Lob.

Allerdings hat der Solotanz in dem Sinne, wie er anfangs blühte, vorläufig ausgeblüht. Das schliesst natürlich nicht aus, dass vereinzelte grosse Talente noch nachkommen. Aber der Tanz ist zunächst Massen-

bewegung, und der Solotanz ist deren Gipfel, während die Blüte jener Solisten eine Blüte der Wegweiser und Bahnbrecher war. Es ist hier wie etwa im Kunstgewerbe: Da gab es zunächst Männer wie Pankok, Bruno Paul, Hermann Obrist, Peter Behrens, Muthesius, Riemerschmid, doch ihnen folgte nicht viel ihresgleichen, sondern ein allgemeines anonymes Kunstgewerbe, das aus tausend Schulen und Werkstätten ins Leben drang. Und jetzt entsteht aus diesem Kunstgewerbe vielleicht eine im weiten architektonischen Sinne dekorative Kunst als die eigentliche Frucht und Geisteserbschaft jener ersten Führer. Wer heute die Jugend Gymnastik und Körperbewegung lehrt, tut mehr für den modernen Tanz als, von den wirklichen Talenten abgesehen, alle sogenannten Tänzer und Tänzerinnen zusammen.

Allein, es wird trotzdem nicht wesentlich anders und besser, als bis endlich eine Zentralisation, ein allgemeiner Zusammenschluss und Austausch aller ernstlich auf das gleiche Ziel gerichteten Kräfte erfolgt. Und doch ist auch dies zwecklos, wenn wir uns nicht der vollen Verantwortung bewusst sind, die besonders München durch seine ruhmreiche, wenn auch erst junge und nur kurze Vergangenheit als Tanzstadt besitzt, und wenn wir nicht mit der Erfüllung dieser Verantwortung bei uns selber anfangen. Zunächst müssen wir alle, Tänzer und Publikum, wissen, dass es sich beim Tanz um die Aufgabe handelt, mit der Körperbewegung genau so ernsthaft, reich und gekonnt die menschlichen Gefühle zur Form zu gestalten wie etwa mit Wort, Ton und Farbe. Und wir müssten selbst dann an diese Aufgabe, wie an jede ideale Forderung, unsere ganze Kraft setzen, wenn sie unerfüllbar wäre. Seit Beginn der Welt erlebt die Menschheit heute zum ersten Male in einem reiferen Kulturzustande, also bewusst, das erschütternde und tief verpflichtende Werden einer neuen Kunst. Wenn wir aber nicht glauben können und wollen, dass die Intellektsherrschaft durch ein Vordringen der Geistleiblichkeit gebrochen und dass dieses Vordringen in einer neuen Schönheit, Sittlichkeit und Kunst fruchtbar wird, dann gibt es überhaupt keine Zukunft und kein Ziel mehr, an das zu glauben sich irgend verlohnt. Der selbstschöpferische moderne Tanz ist jedoch heute immer schon wenigstens so weit eine Kunst, dass er nicht mit Mimik, Bein- und Kehlkopfakrobatik auf eine Stufe gestellt werden darf. Wir verlangen von ihm ein absolutes Können — das heisst nicht die Beherrschung von allerhand Techniken und Kunststücken, sondern diejenige der Bewegung und die restlose Erfüllung der aus ihr geborenen

Form. Man sollte meinen, etwa in München würde die ganze Künstlerschaft zusammenstehen, der Tanzkunst bei der Erfüllung dieser Aufgabe zu dienen. Die Musiker könnten dabei die unerhörte Erneuerung des Rhythmus gewinnen und die bildenden Künstler ein Erlebnis des menschlichen Körpers, wie es ihnen seit Jahrhunderten nicht mehr möglich war. Aber sie halten sich, mit rühmlichen Ausnahmen, vornehm zurück, und der Tanz ist ganz isoliert. Nur die Agenten und Theater nehmen sich seiner mit bedenklicher Liebe an. Und die Theater werden in dieser Liebe noch inbrünstiger werden. Ihre kostspieligen Rattenfängerkünste werden in Deutschlands wirtschaftlichem Ruin zusammenbrechen, aber Tänzerinnen „ziehen", und so anspruchslos wie sie ist keine andere der Forschung bekannt gewordene Menschengattung.

Wir verlangen einen Zusammenschluss — zunächst einen rein wirtschaftlichen. Denn Theater- und Polizeidirektoren lassen ihre Gelüste nur an den Schwachen aus, und die Auswucherung des Tanzes oder das schmähliche Tanzverbot in München hätten niemals erfolgen können, wenn die Tänzer und ihre Helfer zusammenhielten. Sodann verlangen wir einen künstlerischen Zusammenschluss unter Ausschaltung aller unkünstlerischen Elemente. Wir verlangen, dass Schauräume für den Tanz geschaffen und dass bis dahin wenigstens provisorisch geeignete Räume unter den erleichtertsten Bedingungen hergegeben werden. Sodann verlangen wir eine reinliche Scheidung zwischen produzierenden und reproduzierenden Tänzern — wer einen Tanz tanzt, den ihm ein anderer Bewegung für Bewegung einstudiert, den also ein anderer geschaffen hat, muss dies auf den Zettel drucken, einerlei, ob es der andere ausdrücklich wünscht oder nicht, sonst verstösst er gegen das Urheberrecht und schmückt sich mit fremden Federn. Unsere gemeinsame Arbeit aber diene der Jugend, denn nur Menschen, die den vollen und geschulten Adel des Körpers besitzen, können die würdigen Ausführer, Empfänger und Richter der Tanzkunst sein. Der Zusammenschluss sei frei und weitherzig, aber streng ausgeschlossen sei von ihm jeder, der den Tanz als blosses Gesundheitsmittel oder als spöttischen und grotesken Spass oder als Kostüm- und Hübschheitsdarbietung oder sonstwie als Schauspiel für das Auge schätzt, der in ihm den niedrigen Eros und nicht den göttlichen Eros liebt. Jeder sei ausgeschlossen, dem die Tanzkunst eine „Kuh ist, die ihn mit Butter versorgt", aber jeder aufgenommen, der in ihr die „hohe und himmlische Göttin" sieht.

Anfänge zu einem Zusammenschluss sind gemacht — besonders mit dem von mir gegründeten „Bund für das neue Theater". Mitglieder des Bundes haben sich wiederum unter Leitung von Andreas P. Scheller zu einer „Münchener Tanzgruppe" vereinigt, zu deren beratendem und mitarbeitendem Ausschuss ich mit Hans W. Fischer und anderen gehöre und in deren Rahmen z. B. auch Jutta von Collande wirkt; trotz ihrer Bezeichnung spannt die Gruppe vom Süden zum Norden, von München nach Hamburg hinüber, der zweiten deutschen Stadt, in der eine reinere und verbreitetere Anteilnahme am Tanz als Kunst lebendig ist. Scheller hat das Verdienst, vor der Gründung dieser Gruppe zum ersten Male fast alle Münchener Tanztalente zu einem gemeinsamen Unternehmen zusammengebracht und ausserdem dafür eine wirklich geeignete Musik entdeckt zu haben. Tänzer und Tänzerinnen sind noch schwerer als andere Künstler infolge von Egoismen aller Art, Sonderehrgeizen und Sondereitelkeiten zu einer Arbeitsgemeinschaft zusammenzuschliessen, an die sie daher auch noch weniger als andere gewöhnt sind und die dennoch von ihrer Sache stärker noch als von anderen Kunstgebieten erheischt wird. Scheller hatte also zweifellos ein grosses Mass von Energie, Geduld und organisatorischem Geschick zu bewähren, und es verkleinert sein Verdienst nicht, dass er die Mitwirkenden nur durch eine Musik von einheitlichem Charakter verband, dass er im übrigen zwar seine Gesamtleitung und Regie, namentlich bei den Gruppen, durchsetzte, aber doch jeden einzelnen künstlerisch möglichst frei gewähren liess. Das war für solchen ersten Versuch, und noch dazu für denjenigen eines Mannes, der nicht eigentlich vom Fach ist, das einzig Richtige, denn hier bedurfte es zunächst einmal einer blossen Truppenschau. Die Musik von A. E. M. Grétry, einem französischen Meister des Rokokos, der für uns zu den Vergessenen gehört, schüttet ein wahres Füllhorn von Melodien und Erfindung aus, erquickend und erstaunlich für das auf moderne Tonkunst eingestellte Ohr; in ihr werden die programmatischen, schildernden Elemente, die der Komponist mit seinem durchaus gebundenen Stil zu vereinigen weiss, niemals Selbstzweck, sondern absolute Form, und doch fordern diese Ouvertüren, Intermezzi und Ballettbruchstücke zum Tanz heraus, weil sie wirklich dramatisch sind, weil sie beschwingte und doch festgefügte Rhythmen haben, weil sie, wie alle ältere Musik, noch im Zusammenhang mit menschlichen Körperspielen stehen, ja, unmittelbar aus Tanzformen

geboren wurden. Was rein tänzerisch zustande kam, wurde, dem Wesen und der Absicht der Veranstaltung gemäss, kein einheitlicher Organismus, sondern eine buntscheckige Folge, buntscheckig sowohl durch grosse Art- wie Wertunterschiede: teils bedenklicher, teils netter Dilettantismus, mehr oder weniger gelungene Gruppen ohne eigentlich schöpferische Ideen, ein paar eindrucksvolle Duos und Trios und einzelne starke Sololeistungen. Auch dem Auge bot sich ein etwas wildes Quodlibet, selbst gelegentliche Prospekte und Requisiten im üblichen Theatersinne waren nicht vermieden, es wurde mit Vorhang und Beleuchtungseffekten gearbeitet, und der Bühnenraum durch kulissenartige Seitendraperien zerschnitten. Die Kostüme waren selten aufeinander abgestimmt; nur einzelne erfüllten die Forderung, mit den Tänzerinnen und ihren Tänzen restlos zu verschmelzen. Als „Begrüssung", als Introduktion, leitete ein kleiner festlicher Aufzug den Abend ein, aber wenn dabei die Figur eines Zauberers als Drahtzieher und Dirigent in einer Nische des Hintergrundes agierte, so blieb das genau so ein rein pantomimischer Einfall, der sich nicht in einen tänzerischen verwandelte, der nicht in die Raum- und Bewegungsform der Gruppen mit einbezogen wurde, wie die Erscheinung der Sonnengöttin in der gleichen Nische bei der Schlussnummer des Programms. Dagegen wurde in dem burlesken Scherzo „Nächtliche Begegnung" und ebenso in den „Flötenspielerinnen" (Clara Bauroff und Roswita Bössenroth) die Pantomime, aus der Musik geboren, zu einem reinen Tanzspiel. Eine wirkliche Begrüssung war der erste Solotanz nach der Introduktion: getanzt von Jutta von Collande. Allerdings enthält die alte Musik, und besonders auch Grétry, eine Fülle von Bewegungsmöglichkeiten, aber sie ist eben doch für bestimmte alte Tanzformen geschaffen, und ihren Stil traf nur Jutta von Collande, weil sie selber ihn besitzt, nicht als Archaismus, sondern in einer reizvollen Erneuerung. Zwei männliche Tänzer, deren einer auch als Solist auftrat, brachten mit turnerischen Kapriolen immerhin den Wert einer drolligen Nuance, während Frances Metz und Edith von Schrenck das Groteske wahrhaft konnten, was selten genug ist — die letztere in einer „Harlekinade", deren Parallelismus, auf den sie, als Doppeltanz, gestellt war, nur deshalb nicht gelang, weil die Schrenck eine zu ungleiche Partnerin hatte. Die grösseren Gruppentänze hatten das Überwältigende aller Massenbewegung, das ahnungsvoll auf eine neue Theater- und Gruppenkunst hindeutet, allein als Form blieben sie allesamt in einer äusserlichen Sym-

metrie, im blossen Arrangement stecken, sie liessen den grossen Tanzschöpfer vermissen, der einzig sie gestalten könnte und der dazu fester Bewegungsbegriffe, ja womöglich einer Bewegungsschrift bedarf (Wer ist das heute? Einzig Rudolf von Laban). Nur die von der Schule Reichert-Mariagraete einstudierten Gruppen verrieten „Schule", jedoch Schule als Konvention und Klassizismus, als eine Art Aufzäumung; die beiden jungen Mariagraetes wirkten wie zwei Zirkuspferde. Sonst gab es allerlei Ansätze: hier einen einheitlichen barocken Eindruck eines „Moreskentanzes um Venus", dort die heroische Geste eines „Speertanzes", dort ein Talent als junge Verheissung, dort das lebendige Spiel einer „Frühlingsweise" voll gymnastischer Frische und dort eine Tänzerin, die ein vollkommenes Instrument ist, doch eines ohne Geist, das sich nicht selber spielen kann, sondern, sich überlassen, ins Eitle und Süssliche verfallt, aber eine ausserordentliche körperliche Beherrschung besitzt, auch noch in der sich werfenden, schleudernden und auffliegenden Wildheit. Und ein Tanz zu dritt (Clara Bauroff, Jutta von Collande und Marie Müllerbrunn) wurde Ereignis: „Primavera". Die drei Harfen, die diesen Tanz begleiteten, waren in ihm zu drei Gestalten geworden, die, nur vorübergehend zu einer kompakteren Gruppe gebunden und meist voneinander gelöst, mit den elastischen Bändern der Arme den Raum in eine stille, zusammenhängende, wechselvolle Flut verwandelten, welche zuletzt eine Figur nach der anderen in den Mittelpunkt hob. Es bleibt immerhin ein Ruhmestitel dieses Abends, dass er mit der alten Rokokomusik wieder etwas anfangen konnte, dass diese nicht ein Konzert, sondern ein Stück Leben wurde, wenn auch von spezifisch Münchener Prägung im Sinne einer etwas zu dekorativen, kunstgewerblichen Schaustellung. Und wenn irgendwo der kraftvolle und fähige Wille zu einem neuen Theater besteht, so müsste er imstande sein, die sämtlichen Mitwirkenden dieser Grétrytänze, falls er sie von der Bühne herunter hätte abfangen können, auch den Schwächsten unter ihnen, zu seinem Zwecke zu verwenden und mit jedem an seinem richtigen Platze Grosses zu erreichen.

Hiermit ist schon angedeutet, was sich mehr und mehr als Sinn und Ziel jener ganzen Erscheinung und Entwicklung zu enthüllen beginnt, die wir in diesem Buche unter der Bezeichnung „Der moderne Tanz" begriffen haben. An sich wäre nichts so sehr zu wünschen, als dass der moderne Tanz, statt auf dem Podium zu vegetieren, ins Leben eingreifen möchte, um, wie der Tanz der Vergangenheit und der aussereuro-

päischen Kulturen, Teil und Gipfel der Feste zu werden, die Geselligkeit zu adeln, ja, eine kultische Funktion zu erhalten. Aber es gelingt ihm nicht, diese Wurzeln zu schlagen — er wird höchstens „nur" eine neue Kunst. Alle moderne Kunst — seit Jahrhunderten — entsteht ja dadurch, dass der Schaffenstrieb sich nicht mehr in eine Allgemeinkultur eingliedern kann, dass er irgendwie vom Gesamtleben abgeschnürt und dadurch gesteigerter Ausdruck von Einzelpersönlichkeiten wird; wir können das beklagen oder verwünschen, allein wir können es weder damit noch mit unserer Sehnsucht oder gar unserem Willen ändern. So brach sich auch der neue Tanztrieb an jener Hemmung: freilich, er wuchs zugleich an ihr, doch ist er im ganzen durch seine Isolierung schnell entartet.

Diese Hemmung und Isolierung bestand darin, dass der neue Tanztrieb zunächst kein anderes Feld vorfand als den Konzertsaal. Der Konzertsaal ist eine ganz moderne Raumschöpfung für die entkirchlichte Musik, ihrer Entstehung und Anlage nach rein akustischen Forderungen dienend. Und wie — wenn ein Vergleich mit einer weit grösseren geschichtlichen Tatsache gestattet ist — die Jenseitsreligion des Christentums in den antiken Tempeln, die sie übernahm, „heidnisch" wurde, so geschah hier im Kleinen etwas ähnliches: so wurde der Tanz im Konzertsaal „musikalisch" — in einem viel spezielleren und sublimeren Sinne, als es ohnedies durch den alten Zusammenhang von Musik und Körperbewegung bedingt war. Allerdings konnte der Konzertsaal der Entwicklung des Tanztriebes nicht, wie der alte Tempel der Entwicklung der neuen Religion, eine Grossartigkeit verleihen, zwar empfing der Tanztrieb hier den Adel der Musik, doch die Stätte selbst, als sichtbarer Raum, wurde erst durch den Tanz geadelt, da sie — ein heiliger Stall — eben die Geburtsstätte dieses Tanzes ist. Hier also, am Konzertpodium, brach sich der Tanztrieb und bäumte als solistische, mit der Musik eng verbundene Persönlichkeitskunst hoch. Aber die Welle drängte weiter, und in der nächsten Etappe finden wir den modernen Tanz, ohne dass er den Konzertsaal aufgegeben hat, auch auf den Theatern; und hier beweist sich sogleich, dass es kein Zufall oder keine Äusserlichkeit ist, wenn man sowohl zum Tanze wie zu Theateraufführungen eine Bühne, ein Podium, einen Spielraum braucht, dass vielmehr diese Gleichheit des Ortes auf eine tiefere, innigere Zusammengehörigkeit schliessen lässt. Wir sahen denn auch bereits früher, dass die heutigen Theater für den Tanz, rein äusserlich, eine Reihe

günstigerer Bedingungen enthalten als der Konzertsaal, im ganzen jedoch haben sie zu seiner Entartung erst recht beigetragen, haben sie ihn erst recht zur blossen Mode degradiert und ihn erst recht getrieben, unter dem Jubel eines snobistischen Publikums dilettantische oder akrobatische oder pantomimische Auswüchse zu zeitigen. Die besten, ernsthaftesten Theaterleute sprachen davon, den modernen Tanz dem Theater „dienstbar zu machen", die anderen nahmen sich seiner wie eines hübschen Spielzeuges an, das man an Sonntagvormittagen oder während der Sommerferien vorzeigt, um Sensation zu machen. Doch sie haben hier vielleicht das Spielzeug eines trojanischen Rosses auf ihre Bühnen gezogen, und wenn dessen Bauche auch keine Krieger entsteigen, um ein Blutvergiessen anzurichten — das heutige Theater könnte vielleicht doch erleben, dass mürbe Riesen oft durch Rosengirlanden am sichersten überwunden werden. Das wahre Theater fängt nämlich nicht mit Literatur an, sondern mit Bewegung, Fest, Spiel, Tanz, die das Wort erst in ihrem Gefolge führen.

Und für dies wahre Theater beginnt somit der moderne Tanz denn allerdings von entscheidender Bedeutung zu werden, einer Bedeutung, die sich dadurch also doch gewichtig ankündigt, dass der Tanz vom Konzertsaal aus auch die Bühnen zu erobern begann. Hat sich die Entwicklung des heutigen Theaters längst so verhängnisvoll zugespitzt, dass es, in eine Sackgasse verrannt, aus sich selber heraus nicht zu retten ist, so kommt ihm eben das Heil und die Möglichkeit einer Neugeburt, wie das fast immer der Fall ist, von einer neuen, völlig unerwarteten Seite her. Und da die grössten Wirkungen von den kleinsten Ursachen auszugehen pflegen, so kam auch dieses Neue ohne äusserliche Gebärden, seine Geburt vollzog sich, wie alle Heilsgeburt, zunächst verlacht, verspottet und nur von einer kleinen Gemeinde verstanden, in einem Stall. Aber wie der moderne Tanz sich schon auf dem Podium nicht gegen Dilettantismus und Spielerei und gegen den Fluch der Mode schützen konnte, so besteht die Gefahr, dass er auf dem heutigen Theater, missbraucht, dem Gründer- und Unternehmertum von kapitalistisch-internationaler Sorte erliegt, dass uns „Raumbühne" und „Bewegungsbühne" als neueste Sensationen und „Saisonschlager" bevorstehen. Hier ist jedenfalls eine Idee heilig zu halten von allen, die keine Eile haben und warten können.

Diese Idee — nämlich die Idee einer Neugeburt des Theaters — kann nur in den weit grösseren Zusammenhängen eines besonderen



DORA BRANDENBURG-POLSTER:
GERTRUD LEISTIKOW (HAREMSWÄCHTER)

Buches dargestellt, hier, am Schlusse dieser Ausführungen, kann und soll sie, unserem engeren Thema entsprechend, nur als Ausblick angedeutet werden. Sie besteht, kurz gesagt, darin, das der moderne Tanz nicht dem Theater erst dienstbar gemacht werden soll, sondern dass er, in Selbstherrlichkeit und Selbstgenügsamkeit, schon ein Teil, und zwar ein wesentlicher, des wahren Begriffs „Theater" ist. Denn er ist, woran man alle Theaterkunst zunächst erkennt, eine zeitliche und zugleich räumliche Kunst, eine, die des Schauraumes bedarf, und er war und ist sogar berufen, uns die Urelemente der Bühne zurückzuerobern, nämlich Raum und Bewegung, von denen das bisherige Theater nur noch deren Unterwerte: Milieu und Mimik, übriggelassen hat.

Kaum einem der vielen jungen tanzenden Menschen, die heute auf Bühne und Podium mit Recht Schiffbruch erleiden, fehlt es an jeglicher Begabung, sonst würden sie überhaupt nicht den Mut und die Kraft finden, den dornenreichen Weg des Tänzers in die Öffentlichkeit anzutreten. Die meisten können nur unmöglich alleine einen Abend lang fesseln — aber dies kann ja kaum ein Mensch gesellschaftlich, geschweige denn künstlerisch. Und die meisten sind ohne Erfindungsgabe, sie sind, wie fast alle Talente, nur reproduktiv begabt. Sie würden vielleicht vortrefflich Tänze tanzen können, die ein anderer geschaffen hat, sie wären in der Gruppe am Platze, oder ihr dunkler Trieb bestimmt sie etwa für die neue, auf der Bewegung beruhende Schauspielkunst, oder sie wären als Gymnastiklehrer auszubilden und zu verwenden. Erst recht gehen die produktiven Tanzbegabungen unter dem gegenwärtigen Betrieb zugrunde. Sie führen den Kampf mit dem Publikum, mit den Agenten, mit den Nöten des Reiselebens, der sonst nur den reproduzierenden Künstlern, den Virtuosen, zugemutet wird, einen Kampf, dem die sensible und übersensible Natur des Selbstschaffenden, noch dazu die von zarten Frauen, um die es sich hier ja meistens handelt, unmöglich gewachsen ist. Sie finden nicht einmal einen Raum, in dem ihre Kunst ihr Wesen voll entfalten kann, denn sowohl das heutige Theater wie der Konzertsaal sind für den Tanz ein trauriger und unwürdiger Notbehelf, geschweige denn, dass ein System fester Bewegungsbegriffe, das in ein Schriftsystem mündet, dieser Kunst bisher die Möglichkeit ihres höchsten formalen Ausbaues und ihrer Dauer gewährleistet hätte. Sie alle stehen, versprengte Vorläufer, in dem sich gebärenden, schwankenden und strudelnden Bannkreise

eines neuen Theaters, eines noch unsichtbaren, noch ungebauten. Ich, gerade ich, bin mir klar darüber, wie kompromittiert das Wort Theater ist, aber, es wird sich, ebenso wie das gleich stark kompromittierte Wort Schule, wieder reinigen, und zwar vielleicht mit jenem zusammen, da vielleicht die Begriffe und Worte Schule und Theater neu miteinander, ja, ineinander wachsen.

Wissen können wir dies alles freilich unmöglich, — wir können es nur hoffen und glauben, wir können nach neuen Keimen suchen, wir können diese nach Kräften hegen und pflegen, ja, wir können es nicht nur, wir müssen es, wenn anders wir vor uns selber bestehen wollen. Ob wir einer blühenden Kultur angehören oder einer absterbenden (und die absterbenden prunken meist mit einem grossen Aufwand von Zivilisation, von Luxus, von Technik, von Erfindung), das ist im ersteren Falle nicht unser Verdienst und im letzteren nicht unsere Schuld, und die geheimnisvolle Triebkraft, aus der Kultur erwächst, zu schaffen oder auch nur zu steigern, steht nicht in unserer Macht, ist überhaupt nicht Sache unseres Willens. Aber jedenfalls werden wir schuldig, wenn wir nicht mehr für die höchsten Güter streiten, wenn wir uns nicht mehr für sie verantwortlich fühlen, und jedenfalls verdienen wir die Achtung von uns selber und von Vergangenheit und Nachwelt, wenn wir für die letzten Ziele kämpfen, sei es auch erfolglos, sei es auch auf einem verlorenen Posten. Im Grunde geht kein lebendiger Keim jemals verloren, und was heute und in unserem Volke nicht aufgeht, das treibt und bringt Blüte und Frucht in einer späteren Zeit und in neuen Völkern. Das ausgehende Altertum war gewiss eine Zeit des Verfalls, doch es hat das Christentum hervorgebracht, das ja nicht nur aus judäischem Boden wuchs, sondern in dem auch alles, was die besten Köpfe und Herzen des niedersinkenden römischen Reichs und seiner Kultur dachten und empfanden, Gestalt und neues Leben wurde.

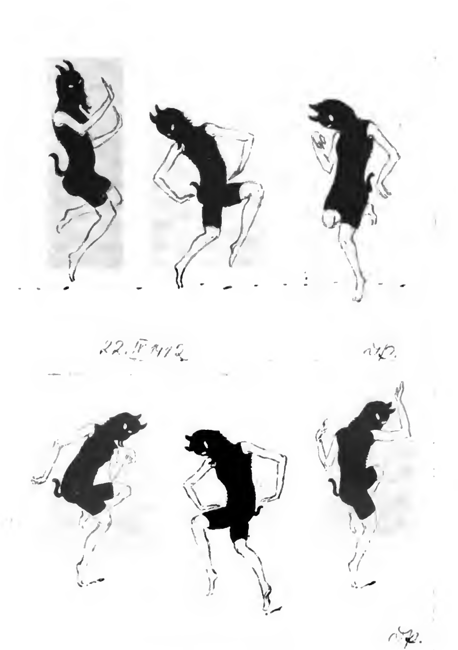
Die Welle des modernen Tanzes, nach Geselligkeit, Fest, Kult hindrängend, bricht sich, wie am Konzertpodium, so zum zweitenmal an der heutigen Bühne — im Grunde an der gleichen Hemmung, die es heute den schöpferischen Trieben verbietet, im allgemeinen Leben aufzugehen —, aber sie staut sich auch zum zweitenmal, und diesmal vielleicht noch stärker und steiler, sie bäumt diesmal vielleicht, mit anderen Wellen zusammen, als neues Theaterkunstwerk hoch. Feste etwa im Sinne der Renaissance werden wir nicht erleben. In der Renaissance war das ganze Leben so festlich künstlerisch belebt, so von

Körperbewegung erfüllt, war jeder Mensch so sehr Schauspieler, war jedes Haus, jedes Zimmer, jede Strasse so sehr Schauplatz, dass, wenigstens in ihrer frühesten und schönsten Blütezeit, kein Theater entstand. Damit Theaterkunst sich bilde, müssen dem Trieb nach Bewegung, Fest, Spiel, Tanz Hemmungen entgegenstehen: Hemmungen des Klimas, der seelischen, geistigen, politischen, sozialen Verfassung, eine grosse, unbewegte, nach Erlösung und Vergöttlichung drängende Volksmenge, und doch muss die Kunst zugleich die Tendenz haben, nicht individualistisch, sondern sozietär zu sein, eine Gemeinschaftskunst. Dann baut sie sich ihr Haus, in welchem sie, gestaut und gebäumt, aufrauscht und Schauspiel wird, über die Köpfe der Menge erhöht und doch deren Sinn, deren Sehnsucht, deren Ausdruck und Ziel. Die Feste der Vergangenheit können wir nicht zurückrufen, weder die Feste einer wahren Gesellschaftskultur noch die einer wahren Volkskultur mit ihrer Apotheose der Handarbeit durch die Innungen und Zünfte. Allein gerade weil unser Leben festlos geworden ist, könnten uns Theaterfeste bevorstehen, welche diejenigen der Vergangenheit noch übertrumpfen, Theaterfeste, in denen sich unser ganzes, vom Alltag unterdrücktes Bedürfnis nach Tanz, Spiel, Bewegung, Schaustellung, erhobenem Wort und erhabenem Sinn zusammendrängt, erlöst und schadlos hält. Ein neues Theater lässt sich genau so wenig „machen" wie eine neue Kultur. Es muss wachsen, und Gründungen und Unternehmungen sind sinnlos und unfruchtbar, wenn hinter ihnen nicht der tiefere Trieb einer zeitlichen und ewigen Notwendigkeit steht.

Seit Jahren kämpfen wir dafür, dass der moderne Tanz endlich von seiner unwürdigen Obdachlosigkeit befreit, dass ihm eigene Räume geschaffen werden, in denen er sein Wesen vollendet zeigen und erst vollendet entfalten kann. Er ist bisher durch die Zweidimensionalität unserer Konzert- und Bühnenpodien gehemmt und gefesselt. Als ich mit dem „Bund für das neue Theater" in Regensburg einen Tanzabend veranstaltete, zwang uns der dortige Saalbau, die Darbietungen in einen Raum zu verlegen, um den die Zuschauer auf allen Seiten herumsassen: die Tänzerinnen waren darüber zunächst verzweifelt, sie konnten auch nicht alle ihre Tänze sofort völlig umstellen und nahmen daher oft eine feste oder wechselnde Frontansicht an, aber bald geschah eine Befreiung ihres Tanzes ins Dreidimensionale, die ihnen und mir zu einem entscheidenden Erlebnis wurde. Unlängst hat der Architekt Herman Sörgel („Die Kunst", Jahrgang 21, Heft 7) die Meinung ver-

fochten, dass der Tanz, wie er sich zeitrhythmisch durch die Musik habe befruchten lassen, raumrhythmisch durch die Architektur in ein neues Stadium gehoben werden müsse, und er hat in dem Entwurf eines kleinen Tanzübungs- und Tanzvorführungshauses den dreidimensionalen Kugelraum vorgeschlagen. Alle solchen Wünsche und Forderungen dürfen nicht länger unbeachtet bleiben. Aber wichtiger noch als der Zusammenhang des Tanzes mit der Musik und Architektur ist der, diesen umschliessende, mit dem Drama, und wenn das Spielhaus, in dem Drama und Tanz unzertrennlich möglich sind, natürlich schliesslich auch von einem Architekten geschaffen wird, so werde es doch im tieferen und eigentlicheren Sinne von dem neuen bewegten Spiele gebaut, nämlich von innen heraus, wie von der Seidenraupe ihr Gewebe von innen heraus gesponnen wird.

Der moderne Tanz entströmte der alten, urewigen Welt des wahren Theaters, er war deren erste Reinkarnation, das erste Nenerscheinen ihrer Keimzelle, und geht in dem Theater wiederum auf, sobald dieses von neuem wieder wächst. Ja, schon indem wir zwangsläufig dazu gelangen, den Tanz als einen Teil, wenn auch als Keim nnd Wurzel, des Theaters betrachten zu müssen, hat der moderne Tanz als solcher eigentlich zu existieren aufgehört. Das letztere ist auch durchaus der Fall, der „moderne Tanz" ist schon Geschichte, dies Buch ist das einzige, in dem sie geschrieben wurde und in dem sie zugleich ihren weiterzeugenden Sinn erkannte. Fassen wir diesen noch einmal letztgültig zusammen: Die Blüte des Solotanzes, die darin bestand, dass der Tanz, obwohl er auf einem dionysischen Gemeinschaftsgefühl beruht, zunächst zu Persönlichkeiten wurde, ist trotz vereinzelten grossen Talenten, die noch da sind und noch kommen werden, anscheinend vorüber; sie war vielleicht aber auch nur eine Spätblüte einer absterbenden gesellschaftlich-individualistischen Kultur. Ihr Aufgang bedeutete daher vielleicht zugleich ihren Nieder- und Untergang. Doch ist dieser vielleicht wiederum nur ein Übergang in eine neue soziale und übersoziale Gruppen- und Theaterkunst, zu deren Verwirklichung uns die anbrechende Zeit aufruft.



DORA BRANDENBURG-POLSTER:
GERTRUD LEISTIKOW (FAUN)

XXX

NAMEN- UND SACHVERZEICHNIS

Ägyptisch 53 f.
Akrobatik 18, 23, 39, 62, 65, 66, 67, 82, 149, 150, 155, 185, 200, 206, 226, 232
Akustik 182
Amerika, amerikanisch 24, 35, 36, 37, 38, 39, 42, 110
Amsterdam 213
Anatomie 54, 109, 110, 194
Andersen 209
Antike, antikisieren (Altertum) 25, 34, 35, 40, 75, 95, 118, 145, 150, 160, 186
Apollo, apollinisch 10 ff., 14, 17, 18, 70, 159, 160, 161, 167, 183, 220
Architektur, architektonisch 25, 77, 96, 130, 154, 165, 177, 202, 221, 222, 226, 235, 236
Arhythmie 85, 90, 104, 105
Arme (im Tanz) 33, 58, 59, 64, 84, 86, 89, 97, 104, 121, 133, 144, 145, 148, 153, 154, 162, 166, 167, 170, 179, 206, 210, 220, 221
Atmung 4, 32, 88, 93 f., 112, 137, 209, 221, 225
Aurel, Rita 58 f.
Ausdruck 8, 19, 79, 81, 82, 84, 97, 98, 99, 107, 167, 170, 187, 222
Ausdrucksbewegung 70, 96
„Ausdruckskultur“, „Ausdruckskunst“ 110, 120
Ausladung (der Bewegung) 178
Ausland 172, 213
Ausstattung 18, 52, 57, 59, 66, 135
Automatismus 109
Baas, Hans 154
Bach, Joh. Seb. 95, 202, 203
Balance (siehe auch Gleichgewicht) 64, 143, 207
Ballett (siehe auch Russisches Ballett) 16, 17, 23, 29, 30, 32, 35, 37, 43, 45, 61 ff., 82, 99, 126, 140, 148, 150, 154, 157, 181, 184, 200, 205, 206, 218, 224
Bauchmuskulatur 59
Bauer, Magda 75, 135
Bauroff, Clara 229, 230
Beckengürtel 108
Beethoven 28, 164, 169, 192, 216
Behrens, Peter 226
Beine (im Tanz) 32, 58, 64, 71, 84, 89, 148, 167, 204, 210, 221, 224
Beleuchtung 105, 162, 163, 215, 216, 229
Berlin 30, 48, 68, 76, 80
Bewegung (Körperbewegung) 5, 18, 31 f., 35, 57, 58, 66, 70, 79, 80, 84, 90, 99, 100, 102, 107, 111, 112, 118, 119, 120, 124, 151, 153, 154, 157, 160 f., 172, 177, 181, 189, 193, 195, 201, 202, 219, 220, 222, 226, 233
Bewegungsbegriffe 17, 176, 177, 178 ff., 189, 224, 230, 233
Bewegungsdirektionen 178, 179
Bewegungsfreude 111, 177, 212, 225
Bewegungsgefühl, Bewegungssinn 18, 154
Bewegungskünste 159, 176, 183, 184
Bewegungsschrift 4, 7, 17, 19, 70, 117, 119, 120, 122, 149, 158, 165, 166,

176, 178 ff., 185, 189 ff., 194, 195, 199, 230, 233
Bewegungsumfang 134
Bie, Oskar 40
Biedermeier 15, 37 ff.
Bierbaum, Otto Julius 73
Böcklin, Arnold 72
Bode, Rudolf 75, 109 f.
Bössenroth, Roswita 229
Boston(walzer) 15
Boucher 147
Brahms, Johannes 41, 131, 132, 133, 167, 201, 207
Bücher, Karl 3, 84 ff., 109, 188
Bühne siehe Theater
Bühnensänger 103, 104
„Bund für das neue Theater" 1, 228, 235
Buschor-Müller, Berta 136

Catschnutscha 39
Chopin 28, 31, 33, 34, 46, 82, 127, 134, 147, 155, 168, 169, 203, 218, 224
Choreographie siehe Bewegungsschrift
Collande, Jutta v. 169, 205 ff., 228, 229, 230

Darmstadt (Marienhöhe) 77
Debussy 133, 151
Dehmel, Richard 25
Deinhardt, Eva Maria 136
Dekoration, dekorativ 55, 58, 67, 104, 151, 152, 183, 226, 230
Délibes 209
Delius, Rudolf v. 140
Delos 197
Delsarte 24, 32, 33, 35, 36, 181
St. Denis, Ruth 51 ff., 55, 62, 153, 164, 224
Derp, Clotilde v. (siehe auch Clotilde Sacharoff) 139 ff., 207, 211
Deutschland 24, 197
Dichtung, Dichtkunst 17, 25, 82, 130, 159, 185
Dickens 209
Dilettantismus 18, 29, 39, 94, 109, 110, 114, 134, 137, 143, 164, 194, 209, 228, 232
Dionysos, dionysisch 8, 9, 10 ff., 13, 14, 17, 18, 19, 40, 42, 70, 134, 159, 160, 161, 167, 172, 173, 176, 183, 204, 208, 219, 220, 236
Dohrn, Wolf 108
Doppeltanz 133, 134, 155, 229
Drama, dramatisch 2, 106, 114, 115, 158, 160, 161, 163, 182, 183, 184, 185, 192, 194, 228, 236
Dresden (siehe auch Hellerau) 213
Duncan, Elizabeth (Duncanschule) 71, 75, 76 ff., 83, 94, 107, 122, 124, 126, 140, 175, 176, 213
Duncan, Isadora 21 ff., 43, 46, 51, 62, 67, 71, 72, 73, 75, 76, 78, 80, 81, 126, 145, 147, 150, 157, 188, 223
Duolen, Triolen, Quintolen, Sextolen 90, 166
Dynamik, dynamisch 11, 33, 34, 66, 83, 103, 104, 107, 112, 169, 179

Ehrhard, August 37
Eichendorff 48, 223
Eislauf 116
Ellipse 221
Elsner 143
Elssner, Fanny 37 ff., 43, 49, 63, 68
Elssner, Therese 38
Energetik 36
England, englisch 25, 45, 141
Entwicklungsgeschichte 54
Ephebentum 146
Epik 158
Eros, erotisch 42, 134, 218, 227

Eurhythmie 104, 191, 192
exotisch 55, 58, 157
„Expressionismus", „expressionistisch" 4, 134
Extremitäten 65

Falke, Gertrud und Ursula 75, 131ff.
Falke, Gustav 131
Farbe 120, 191, 226
Fasching (Karneval) 13, 14, 22, 27f., 42, 216, 217
Faust 19
Fest, Feste 8, 11, 13, 14, 22, 28, 42, 43, 87, 95, 113ff., 158, 183, 187, 189, 193, 195ff., 212, 231, 232, 234, 235
Fikentscher, Gert und Dorothee 75, 112
Fischer, Hans W. 4, 169, 228
Fokin 68
Form (im Tanz) 7, 9, 17, 18, 19, 66, 70, 72, 80, 84, 101, 114, 117, 119, 120, 122, 128, 129, 131, 146, 151, 153, 154, 157, 158, 159, 164, 165, 166, 169, 177, 178, 191, 202, 203, 205, 210, 219, 225, 226
Foxtrott 15
Française 42
Frankfurt 77
Frankreich, französisch 24, 25, 69, 100
Frauenbewegung 25, 173
Freksa, Friedrich 44
Fuge 95, 97
Füsse (im Tanz) 170, 204, 207

Gebärde, Geste 29, 59, 64, 65, 84, 95, 96, 97, 98, 99f., 101, 103, 105, 107, 120, 130, 152, 191, 200
Gegenbewegung 179
Geheimlehre 194
gehen, laufen 65, 80, 81, 140
Gehör 83, 86, 87, 95, 113, 117, 129, 182
Geist 109f.
Gelenke 64, 167, 180
Gemeinschaft 8, 10, 11, 87, 116, 122, 127, 128, 135, 136, 137, 159, 168, 184, 193, 195, 196, 197, 203, 228, 235
Genre 55
Gentz, Friedrich v. 37
Geometrie 115, 117
Geräuschmusik 182, 222
Gesamtkunstwerk 182f.
Gesangskunst 4, 32, 87f., 183, 225
Geselligkeit 7, 16, 17, 40ff., 224
Gesellschaft 9, 10, 11, 13, 14, 16, 22, 23, 116, 157, 166, 187, 194, 195, 205, 212, 215, 235, 236
Gesellschaftstanz 9, 13, 15, 16, 40ff., 116, 205
Gesetze, Gesetzmässigkeit 54, 84, 96, 178, 182, 190, 191, 202, 219
Gesetzgebung 197
Gesicht (im Tanz) 47, 52, 55, 143, 152, 170
Geste siehe Gebärde
Giese, Fritz 111
Giotto 164
Gleichgewicht (siehe auch Balance) 153, 165, 178
Gluck 103, 105f., 168
Goethe 223
Der Goldene Schnitt 191
Gottesdienst siehe Kultus
Grétry, A. E. M. 228, 229
Griechen, Griechentum 23, 26, 27, 30, 32, 35, 51, 85, 86, 90, 95, 145, 149, 194, 206, 219
Grieg 127, 131, 134, 135, 143, 204
grotesk, Grotesktänze 42, 229
Gruppentanz 101, 113, 121, 131, 135, 136, 168, 176, 180, 183, 200, 202, 228, 229, 233
Gymnastik 9, 16, 24, 25, 35, 42, 78, 80,

83 ff., 108, 110, 122, 124, 135 ff., 140, 164, 176, 179, 180, 186, 188, 189, 193, 196, 197, 206, 224, 226, 233

Haas, Hanns G. 135
Hackmann, Hans 4, 88
Hafner, Fritz 113
Hagemann, Hedwig 111
Halm, A. 113, 164
Hamburg 132, 208, 228
Hamlet 11
Hände (im Tanz) 166, 169, 203, 204, 221
Händel 152
Harmonie, Harmonielehre, Disharmonie 11, 17, 33, 35, 71, 85, 90, 92, 97, 100, 107, 115, 161, 177, 178, 179, 182, 188, 189, 191
Hartmann, Thomas v. 145
Haydn, Joseph 38
Hellerau 81, 83, 88, 91, 92, 94 ff., 116, 175, 206
Hemmung (der Bewegung) 165, 208
Hessen, Grossherzog von 77
Hildebrand, Adolf 34, 72
Hodler, Ferdinand 97
Holland 172
Hüften (im Tanz) 221
Humor 163, 199, 203, 204, 209
Hygiene 9, 24, 25, 26, 76, 110, 124, 189
Hypnose 157

Jaques-Dalcroze 32, 33, 62, 72, 75, 81, 83 ff., 109, 110, 116, 122, 124, 131, 140, 176, 188, 213, 224
Idee 114, 183
Impekoven, Niddy 216
Impressionismus, impressionistisch 4, 25, 69, 72, 151
Improvisation 18, 87, 93, 98, 99, 101, 119, 123, 143, 160, 181, 205, 207, 217, 220
Indien, indisch 23, 52, 55, 56
Innervation 88, 89, 109, 143
Intellekt, intellektuell, Intellektualismus 9, 16, 19, 22, 24, 34, 61, 70, 71, 85, 86, 91, 143, 146, 154, 173, 183, 186, 221, 226

Kabarett siehe Variété
Kallisthenie 95
Kampfspiel 196
Kanon 90, 95
Karsavina 66, 73
Kehlkopf 87
Keller, Gottfried 10, 61
Kinematograph 184, 194
Kirche 8, 168, 195
Klages, Ludwig 109
Klassizismus, klassizistisch 34, 69, 132, 153, 164, 168, 230
Klavierunterricht 93
Kleist, Heinrich v. 10, 61, 91
Köln 185
Kontrapunkt 90, 95
Konzertagenten 184, 194, 215
Konzertsaal 168, 170, 187, 218, 231, 232, 233, 234
Körper (des Menschen), Körperlichkeit, Körpergefühl 9, 18, 22, 23, 25, 26, 43, 61, 62, 63, 64, 113, 117, 126, 143, 212, 219, 222, 224
Körperbildung, Körpererziehung, Körperkultur 16, 19, 41, 51, 83 ff., 113, 115, 116, 124, 150, 157, 170, 186, 188, 195, 196, 224
Körpergeist, Körpervernunft, Körperwille 221
Korsett 27, 39, 73
Kostüm 56, 57, 67, 105, 119, 125, 126, 136, 141 f., 147, 148, 149, 150, 152,

154, 155, 163, 167, 181, 201, 206, 216, 222, 225, 229
Kraft 17, 103, 107, 109, 112, 152, 166, 177, 178, 179, 183, 203, 208
Krakowiak 39
Krebs, Siegfried 10
Kreis, Kreisform 112, 221
Kristallographie 191, 194
Krug 143
Kultus, kultisch (Gottesdienst) 7, 9, 16, 17, 23, 96, 97, 168, 183, 193, 194, 195, 201, 202, 234
Künste, bildende 25, 130, 183, 227
Kunstgewerbe 25, 26, 56, 226, 231

Laban, Rudolf v. 4, 17, 113, 131, 175 ff., 199, 200, 211, 213, 230
Lago Maggiore 176, 183
Langsamkeit (der Bewegung) 53, 65, 142, 152, 199
Lanner 46
laufen siehe gehen
Leistikow, Gertrud 2, 15, 18, 71, 113, 115 ff., 181, 185, 211, 213, 219, 221
Lenbach, Franz 147
Lincke, Paul 216, 224
Linie, Linienführung 33, 57, 69, 119
Liszt, Franz 48
Lobeland 135 f., 213
lokomobil 111, 179, 224
London 37, 141
Luserke, M. 4, 17, 31, 113, 179
Lyrik 158

Madeleine 157
Der Mann (und der Tanz), männlich 19, 64, 65, 83, 121, 146, 153, 229
Marées, Hans v. 34, 35
Marionetten 10, 42, 220
Marschbewegung 33, 86, 88
Maschine 85, 185, 188
Maske 52, 55, 57, 125, 126, 141, 163, 167, 173, 201
Material, materialgerecht 53, 64, 65, 80
Mathematik 192
Maurerbünde 193
Mechanik, mechanisch 17, 36, 53, 70, 85, 194
Melodie 100, 145, 166
Mendelssohn, Felix 95
Mensendieck, Bess M. 75, 110 f., 116, 213
Menuett 42, 44, 82
Menzel, Adolf 164
Merz, Max 78
Metrum 79
Metternich 37
Metz, Frances 229
Michelangelo 65
Milieu 103, 232
Mimik 59, 66, 70, 103, 161, 167, 226, 232
Mittelalter 23, 26, 118
Molière 44
Mörike 223
Morris 26
Moszkowsky 127, 143
motorisch 33, 36, 79, 84, 90, 103, 104, 107, 224
Mozart 41, 59, 72, 125, 126
Müllerbrunn, Marie 230
München 13, 14, 28, 68, 76, 135, 141, 147, 150, 169, 170, 183, 211 ff., 226, 227, 228, 230
Die Münchener Tanzgruppe 228
Musik (siehe auch „Tanz und Musik“), absolute Musik, musikalisch 8, 9, 11, 17, 19, 29, 41, 79, 80, 81, 82 ff., 107, 110, 112, 114, 116, 129 f., 132, 142, 153, 158, 159, 160, 165, 175, 177, 182, 185, 186, 187, 201, 202, 204, 206, 216, 223, 224, 227, 231
Muskelsystem, Muskulatur 64, 79, 83,

89, 90, 93, 103, 104, 108, 110, 143, 152, 153, 154, 167, 180, 224
Muthesius, Hermann 226
Mythos, mythisch 12, 13, 127, 137, 160

Nacktheit 27, 167
Natur 32, 108 f., 148, 167
Naturalismus, naturalistisch 70, 185, 194
Neckar, Moritz 37
Nervensystem 83, 90, 93, 103, 108
Nietzsche, Friedrich 10ff., 15, 22, 103, 159, 160, 173
Niggertänze 42, 166
Nijinski 66, 73
Norden, nordisch 8, 34, 118, 128, 132, 209, 228
Noten, Notenschrift, Notensystem 86, 89 f., 90, 110, 122, 189, 190, 192
Novarra 7, 181

Obrist, Hermann 226
Oesterreich, Laura 132, 169, 205, 207 ff.
Das Ohr 8, 9
Olympia 197
Onestep 15
Oper 63, 84, 102 ff., 168, 182
orgiastisch 204
Orient, orientalisch 52, 154, 186, 194

Pädagogik 16, 25, 78, 86, 90, 97, 102, 113, 123, 158, 175, 186, 187 ff., 190, 193, 225
Pankok, Bernhard 226
Pantomima, pantomimisch 16, 18, 44, 45, 65, 66, 70, 96, 99, 100, 105, 120, 126, 130, 137, 141, 147, 158, 161, 167, 168, 180, 182, 216, 221, 222, 229, 232
Paris 37, 38, 150
Paul, Bruno 226
Pawlowa, Anna 68 f., 73
Petz, Ellen 111
Phrasierung 33, 35, 179
Physik 17, 54, 79, 115, 118, 192, 194
Pirouattan 66, 69
Plastik 160, 204
Plato 3, 218
Polen, polnisch 172, 173
Politik 195
Polizei 13, 14, 15, 197, 227
Polka 16, 42, 209
Pseudotanz und -tänzer 18
Psychoanalyse 194
Psychophysis 79, 97, 182, 186
Publikum 159, 194, 212, 216, 220, 226, 232
Pygmalion 210

Quadrille 42

Rachmaninoff 96, 133, 203, 204
Raffael 164
Rameau 151
Raum; Räumlichkeit (der Bewegung) 5, 17, 18, 30, 58, 65, 90, 95, 96, 97, 100, 102, 105 f., 107, 109, 111, 112, 152, 157, 161, 162, 163, 169, 170, 172, 176, 177, 178, 179, 183, 185, 200, 201, 202, 208, 221, 233, 236
Raumgefühl 224
Rausch 11, 18, 28, 159, 160, 162, 167, 203, 221
Redakampf 196, 197
Reger, Max 133
Regie 67, 102, 114, 115, 176, 228
Reichert-Marisgraate 230
Reigen 121, 135, 205
Reinhardt, Max 44, 45, 140
Reliefanz siehe Zweidimensionalität
Religion, religiös 69, 85, 95, 163, 196, 231
Renaissance 23, 40, 145, 147, 234
reproduktiver Tanz 122, 158, 193, 232

Reproduzierbarkeit des Tanzes 18
reproduzierende Tänzer 227
Rhythmische Gymnastik 83, 116, 140, 224
„Rhythmographie" 3
Rhythmus, rhythmisch 11, 22, 32, 41, 45, 65, 66, 79, 80, 81, 83 ff., 101, 103 f., 109 f., 112, 114, 116, 118, 125, 149, 151, 153, 159, 169, 177, 179, 182, 186, 188, 222, 224, 227, 228
Riemerschmid, Richard 226
Ritus, Ritual 17, 191, 194
v. Rohden-Langgaard 75, 112, 135 f.
Rokoko 15, 40, 64, 72, 77, 125, 166, 205, 224, 230
romanisch 96, 105
Romantik, Romantiker, romantisch 26, 52, 168, 206
Rubinstein 143, 203
Rücken (im Tanz) 221
Rumpf, Rumpfmuskulatur 88, 109, 143, 152, 162, 166, 221
Rundtanz 40 ff., 46, 205
Runenkunde 194
Ruskin 26
Russland, russisch 39, 154
Russisches Ballett 61 ff., 123
Rutzsche Typenlehre 87 f.

Sacchetto, Rita 147 ff.
Sacharoff, Alexander 34, 133, 139, 144 ff., 164, 199, 201, 211
Sacharoff, Clotilde (siehe auch Clotilde v. Derp) 155
Saharet 67
Saint-Saëns 127
sakral 17, 157, 191, 201
Sänger 171
Schauspieler, Schauspielkunst 45, 66, 73, 171, 172, 183, 233, 235
Scheller, Andreas P. 228
Schiller, Friedrich 123
Schminke 148, 154
Schnelligkeit (der Bewegung) 53, 65, 133, 199
Schopenhauer 3, 13, 172
Schrenck, Edith v. 199, 202 ff., 229
Schritt 151, 179, 205, 206, 207
Schubert, Franz 46, 134, 143, 152, 169, 223
Schuhe (im Tanz) 27, 173
Schule, Schulen 35, 75 ff., 175, 195, 230, 234
Schultern (im Tanz), Schultergürtel 53, 57, 108, 133, 134, 221
Schumann, Robert 66, 148, 168, 169, 218, 223
Schur, Ernst 4
Schweden 25
Schwergewichtsgesetze 64
Schwerkraft 17, 61, 71
Schwerpunkt 165
Schwung, Schwungkraft 17, 117, 165, 166, 179, 200, 208
sensorisch 84, 90
Sent M'ahesa 55 ff., 133, 211
Shakespeare 44
Sibelius 47, 167, 203
Skelett 64
Skrjiabin 203
Slawen, slawisch 70, 128, 144, 154, 172, 204
Snobismus 149
Sokrates 12
Solfège 89
Solotanz 100, 101, 155, 159, 168, 175, 180, 186, 200, 206, 225 f., 231, 236
Sörgel, Herman 235
sozial, übersozial, sozietär, Sozietät, soziologisch 8, 10, 43, 95, 116, 186, 188, 196, 212, 236
Spannung, Entspannung 17, 33, 94, 104, 107, 143, 145, 179, 180, 191, 192, 203

Der Spiegel 18, 33, 220
Spiritismus 197
Spitzentanz 39, 64, 65, 66, 69, 206, 218
Sport 9, 16, 26, 35, 42, 116, 186, 188
sprechen, Sprechkunst 183
springen, Sprünge 65, 66, 80, 86, 143, 170, 204, 207
Staat 195
Statik (des Körpers) 27, 32, 64
Steiger, Ernst 82
Stifter, Adalbert 209
Stil 62, 97, 102, 151, 153, 205, 220
Storm, Theodor 132
Strauss, Eduard 208
Strauss, Johann 28, 41, 43, 46, 48, 49, 200, 208
Strauss, Joseph 208
Strauss, Richard 45
Stuttgart 45
Süden, südlich 8, 132, 135, 209, 228
Sumurun 44, 45, 141
Symbol, Symbolik, symbolisch 11, 30, 43, 72, 129, 159, 163, 176, 178, 190, 191, 192, 194
Symmetrie, Asymmetrie 57, 97, 169, 177, 183, 191, 201, 208, 220, 229 f.
Synkopen 89

Taglioni 38, 68
Takt 33, 79, 86, 89 ff., 106, 107, 109 f., 224
Taktik, militärische 181
Tango 14
Tanz, aussereuropäischer 17, 23
Tanz der Vergangenheit 7, 40
Tanz ohne Musik, „absoluter", „freier" Tanz 120, 145, 151, 153, 158, 165, 176, 177, 181, 182, 195, 199, 201, 222
Tanz (Körperbewegung) und Musik 81 f., 83, 84 ff., 118, 119, 125, 154, 158, 165, 166, 175, 181, 182, 201, 217, 222, 223, 224, 228
Tanz, Ton, Wort 120, 177, 182 ff., 185, 187, 189, 192, 194, 195, 200
Tanzkritiker, Tanzschriftsteller 2 ff., 18, 61, 69, 140, 154, 159, 184, 194, 223
Tanzreform 61, 62, 68, 69, 216
Technik (im Tanz) 23, 33, 63, 69, 71, 72, 84, 117, 141, 149, 150, 151, 154, 157, 159, 164, 166, 180, 200, 206, 224, 225
Tels, Ellen 75, 123 ff., 213
Tempo 65, 89, 90, 177
Theater 7, 17, 19, 44, 45, 52, 59, 64, 102 ff., 104 f., 113 f., 136, 158, 168, 169, 170, 183, 184, 187, 189, 194, 202, 215, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236
„Das Theater und das neue Deutschland" 1, 194
Thematik, thematisch 34, 35, 99, 100, 127, 137, 145, 202
Theorie der Tanzkunst 115 ff.
Thorwaldsen 34
Tilessen, Rudolf 77
Tradition, Überlieferung 62, 63, 69, 71, 141, 157, 159, 165, 166, 202, 205, 212, 224
Tragödie, tragisch 10, 12, 13, 19, 35, 70, 71, 159, 160, 161, 163, 164, 167, 168, 170, 173, 175, 176, 185, 194, 204, 215, 219
Traumtänzerin 157
Das Triebhafte 8, 9, 117
Turnen 9, 16, 108, 186, 188
Twostep 14

Uhland 48
unmusikalisch 66, 147, 209
Unnatur 64
Unterbewusstsein 90, 221

Varieté, Brettl, Kabarett 27, 48, 52, 62, 63, 67, 68, 126, 184, 194, 218

Verdi 168
Volkslied 48, 207
Volkstanz 40, 205

Wagner, Richard 13, 31, 102
Walzer 16, 37, 40ff., 47, 51, 157, 206, 208, 209
Der Weg (im Tanz) 179f., 207, 221
Das Weib (und der Tanz), weiblich 19, 64, 65, 121
Weltbürgertum 9
Weltkrieg 15, 185, 187, 195, 197, 211, 215ff.
Werkbund 185
Wickersdorf 75, 113ff., 136, 158, 175, 179, 213
Wiederaufbau 197
Wien 14, 37, 38, 40, 43, 48f., 132, 207, 209
Wiesenthal, Schwestern 37, 40ff., 51, 62, 132, 157, 213; — Berta 44, 47; — Else 45f.; — Grete 45ff., 132, 164, 206, 207, 213
Wigman, Mary 133, 154, 199ff., 203, 204
Wolf, Hugo 166, 223
Wyneken, Gustav 113

Zahl 191
Zeit; Zeitlichkeit (der Bewegung) 5, 17, 65, 86, 90, 96, 97, 100, 103, 105, 107, 118, 125, 152, 161, 176, 177, 178, 179, 182, 183, 185, 233, 236
Zeremonie 191, 196
Zirkus 62, 67, 218
Zivilisation 11, 13, 159, 173, 186, 234
Zürich 194
Zusammenschluss 226, 227
Zweidimensionalität 57, 133, 235
Zwerchfell 221



ISADORA DUNCAN
Atelier Elvira München phot.

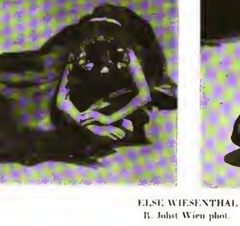


GRETE UND ELSE WIESENTHAL
R. Jobst Wien phot.





DIE SCHWESTERN WIESENTHAL (LANNERWALZER)
R. Jobst Wien phot.

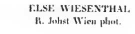




ELSE WIESENTHAL
R. Jobst Wien phot.







ELSE WIESENTHAL
R. Johst Wien phot.



BERTA UND ELSE WIESENTHAL
Hugo Erfurth Dresden phot.



GRETE WIESENTHAL



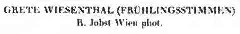
ELSE WIESENTHAL

R. Jobst Wien phot.

GRETE WIESENTHAL (DONAUWALZER)
R. Jobst Wien phot.



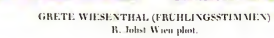




GRETE WIESENTHAL (FRÜHLINGSSTIMMEN)
R. Jobst Wien phot.







GRETE WIESENTHAL (FRÜHLINGSSTIMMEN)
R. Jobst Wien phot.

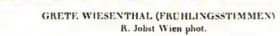




GRETE WIESENTHAL (FRUHLINGSSTIMMEN)
R. Jobst Wien phot.



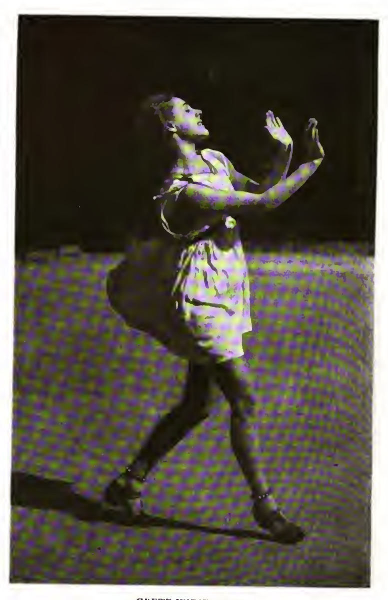




GRETE WIESENTHAL (FRÜHLINGSSTIMMEN)
R. Jobst Wien phot.



GRETE WIESENTHAL
R. Jobst Wien phot.



GRETE WIESENTHAL
R. Jobst Wien phot.





GRETE WIESENTHAL
R. Jobst Wien phot.



RUTH ST. DENIS
Stephanie Held-Ludwig München phot.



RUTH ST. DENIS
Stephanie Held-Ludwig München phot.



RUTH ST. DENIS
Stephanie Held-Ludwig München phot.



SENT M'AHESA
Hanns Holdt München phot.



SENT M'AHESA
Wanda v. Debschitz-Kunowski München phot.



SENT M'AHESA
Wanda v. Debschitz-Kunowski München phot.



SENT M'AHESA
Wanda v. Debschitz-Kunowski München phot.



SENT M'AHESA
Hanns Holdt München phot.



SENT M'AHESA
Wanda v. Debschitz-Kunowski München phot.



RITA AUREL
Becker & Maaß Berlin phot.



RITA AUREL
Becker & Maaß Berlin phot.



RUSSISCHE BALLETTÄNZER: A. BOLM
E. O. Hoppé London phot.



RUSSISCHE BALLETTÄNZER: ANNA PAWLOWA
E. O. Hoppé London phot.



RUSSISCHE BALLETTÄNZER: KARSAVINA UND A. BOLM
E. O. Hoppé London phot.



RUSSISCHE BALLETTÄNZER:
MICHAEL FOKIN UND VERA FOKINA
Aufnahmen aus dem Bildniskarten-Verlag Hermann Leiser
Berlin-Wilmersdorf



RUSSISCHE BALLETTÄNZER:
MICHAEL FOKIN UND VERA FOKINA
Aufnahme aus dem Bildniskarten-Verlag Hermann Leiser
Berlin-Wilmersdorf





BILDUNGSANSTALT JAQUES-DALCROZE



BILDUNGSANSTALT JAQUES-DALCROZE



GERTRUD FALKE
Hugo Erfurth Dresden phot.



URSULA UND GERTRUD FALKE
Hugo Erfurth Dresden phot.



URSULA UND GERTRUD FALKE
Hugo Erfurth Dresden phot.





SCHULE MAGDA BAUER
Hanns Holdt München phot.



„LOHELAND": EVA MARIA DEINHARDT (SELTSAM)



„LOHELAND":
EVA MARIA DEINHARDT (SELTSAM)



„LOHELAND": BERTA BUSCHOR (STRÖMUNGEN)



CLOTILDE VON DERP
Stephanie Held-Ludwig München phot.



CLOTILDE VON DERP
Hugo Erfurth Dresden phot.



CLOTILDE VON DERP
Hugo Erfurth Dresden phot.



CLOTILDE VON DERP
Hugo Erfurth Dresden phot.



CLOTILDE VON DERP
Hugo Erfurth Dresden phot.



CLOTILDE VON DERP
Hugo Erfurth Dresden phot.



ALEXANDER SACHAROFF
H. Hoffmann München phot.



ALEXANDER SACHAROFF
Stephanie Held-Ludwig München phot.



ALEXANDER SACHAROFF
H. Hoffmann München phot



ALEXANDER SACHAROFF
H. Hoffmann München phot.



ALEXANDER SACHAROFF
G. Puschtivoi München phot.



ALEXANDER SACHAROFF
Hanns Holdt München phot.



ALEXANDER SACHAROFF
Hanns Holdt München phot.



ALEXANDER SACHAROFF
G. Puschtivoi München phot.





ALEXANDER UND CLOTILDE SACHAROFF
Hanns Holdt München phot.



GERTRUD LEISTIKOW
Hugo Erfurth Dresden phot.



GERTRUD LEISTIKOW
Hugo Erfurth Dresden phot.



GERTRUD LEISTIKOW (VOGEL ALS PROPHET)
Hanns Holdt München phot.



GERTRUD LEISTIKOW (VOGEL ALS PROPHET)
Hanns Holdt München phot.



GERTRUD LEISTIKOW (VOGEL ALS PROPHET)
Hanns Holdt München phot.



GERTRUD LEISTIKOW (VOGEL ALS PROPHET)
Hanns Holdt München phot.





GERTRUD LEISTIKOW (SCHMETTERLING)
Hanns Holdt München phot.



GERTRUD LEISTIKOW (SCHMETTERLING)
Hanns Holdt München phot.



GERTRUD LEISTIKOW



LABANSCHULE



LABANSCHULE (PAARTANZ)
Schwabe Zürich phot.







LABANSCHULE (TÄNZERISCHE ÜBUNGEN)



MARY WIGMAN
Hanns Holdt München phot.



MARY WIGMAN
Hugo Erfurth Dresden phot.





MARY WIGMAN
Joh. Adam Meisenbach phot.







MARY WIGMAN
Joh. Adam Meisenbach phot.



MARY WIGMAN
Joh. Adam Meisenbach phot.



MARY WIGMAN
Joh. Adam Meisenbach phot.





MARY WIGMAN
Joh. Adam Meisenbach phot.



MARY WIGMAN (HEXENTANZ)
Hugo Erfurth Dresden phot.







MARY WIGMAN
Hugo Erfurth Dresden phot.





MARY WIGMAN
Hugo Erfurth Dresden phot.



MARY WIGMAN
Kinematographie auf einer Platte



MARY WIGMAN
Kinematographie auf *einer* Platte



EDITH VON SCHRENCK
Hanns Holdt München phot.





EDITH VON SCHRENCK
Hanns Holdt München phot.



JUTTA VON COLLANDE
Hugo Erfurth Dresden phot.



JUTTA VON COLLANDE
Hugo Erfurth Dresden phot.



JUTTA VON COLLANDE
Elisabeth Morsbach München phot.



JUTTA VON COLLANDE
Elisabeth Morsbach München phot.



LAURA OESTERREICH
Dührkoop Hamburg phot.



LAURA OESTERREICH
Dührkoop Hamburg phot.



LAURA OESTERREICH
Dührkoop Hamburg phot.



LAURA OESTERREICH
Dührkoop Hamburg phot.



LAURA OESTERREICH
Dührkoop Hamburg phot.



LAURA OESTERREICH
Dührkoop Hamburg phot.



LAURA OESTERREICH
Dührkoop Hamburg phot.



LAURA OESTERREICH
Dührkoop Hamburg phot.



NIDDY IMPEKOVEN
Hanns Holdt München phot.

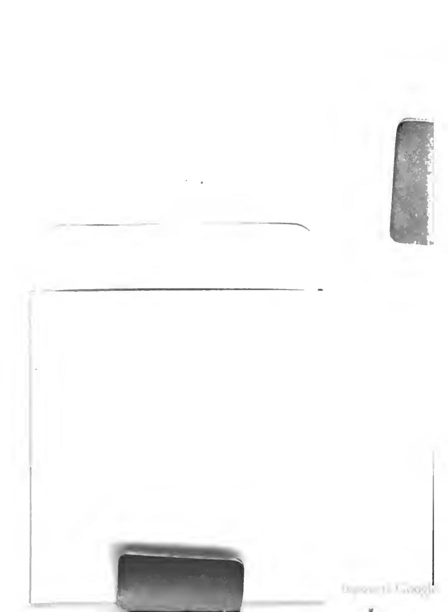


NIDDY IMPEKOVEN
Hanns Holdt München phot.





DIE MÜNCHENER TANZGRUPPE (HARFENTANZ »PRIMAVERA«)




3 0000 065 919 031